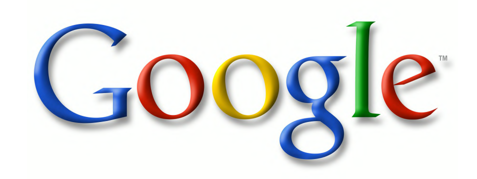





LUX IN TENEBRIS



COLLECTION
COMPLETTE
DES
ŒUVRES
DE
J. J. ROUSSEAU.

TOME NEUVIEME.

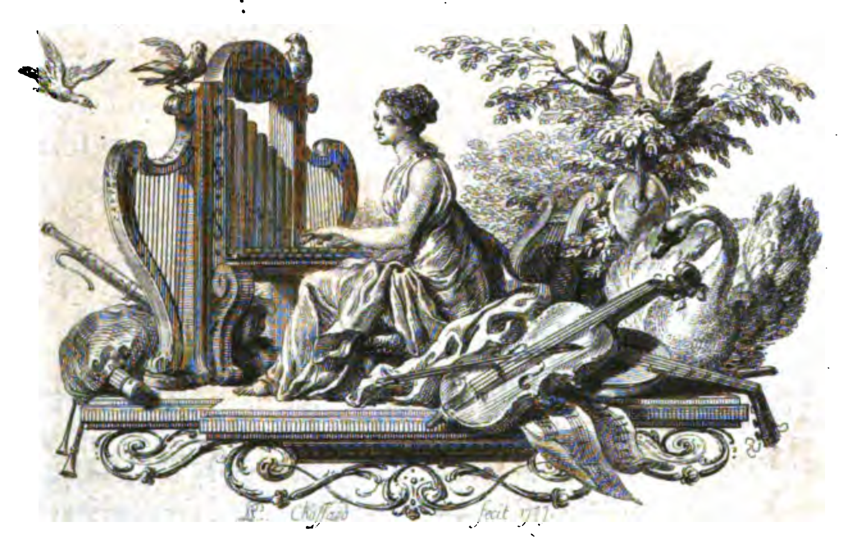
DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE,

PAR

J. J. ROUSSEAU.

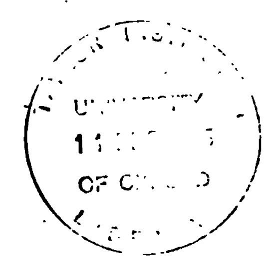
Nouvelle Edition revue & corrigée.

Et psallendi materiem discerent. Martian. Cap.



LONDRES.

M. DCC. LXVI.


OF C

PRÉFACE.

LA Musique est, de tous les beaux Arts, celui dont le Vocabulaire est le plus étendu, & pour lequel un Dictionnaire est, par conséquent, le plus utile. Ainsi, l'on ne doit pas mettre celui-ci au nombre de ces compilations ridicules, que la mode, ou plutôt la manie des Dictionnaires multiplie de jour en jour. Si ce Livre est bien fait, il est utile aux Artistes. S'il est mauvais, ce n'est ni par le choix du sujet, ni par la forme de l'ouvrage. Ainsi l'on auroit tort de le rebûter sur son titre. Il faut le lire pour en juger.

L'UTILITÉ du sujet n'établit pas, j'en conviens, celle du Livre, elle me justifie seulement de l'avoir entrepris, & c'est aussi tout ce que je puis prétendre; car d'ailleurs, je sens bien ce qui manque à l'exécution. C'est ici moins un Dictionnaire en forme, qu'un recueil de matériaux pour un Dictionnaire, qui n'attendent qu'une meilleure main pour être employés. Les fondemens de cet Ouvrage furent jettés si à la hâte, il y a quinze ans, dans l'Encyclopédie, que, quand j'ai voulu le reprendre sous œuvre, je n'ai pû lui donner la solidité qu'il auroit eue, si j'avois eu plus de temps pour en digérer le plan & pour l'exécuter.

JE ne formai pas de moi-même cette entreprise, elle me fut proposée; on ajouta que le manuscrit entier de l'Encyclopédie devoit être complet avant qu'il en fût imprimé une seule ligne; on ne me donna que trois mois pour remplir ma tâche, & trois ans pouvoient me suffire à peine pour lire, extraire, comparer & compiler les Auteurs dont j'avois besoin: mais le zèle de l'amitié m'aveugla sur l'impossibilité du succès. Fidèle à ma parole, aux dépens de ma réputation, je fis vîte & mal, ne pouvant bien faire en si peu de temps,

au bout de trois mois mon manuſcrit entier fut écrit, mis au net & livré; je ne l'ai pas revu depuis. Si j'avois travaillé volume à volume comme les autres, cet eſſai, mieux digéré, eût pu reſter dans l'état où je l'aurois mis. Je ne me repens pas d'avoir été exact; mais je me repens d'avoir été téméraire, & d'avoir plus promis que je ne pouvois exécuter.

BLESSÉ de l'imperfection de mes articles à meſure que les volumes de l'Encyclopédie paroiſſoient, je réſolus de refondre le tout ſur mon brouillon, & d'en faire à loiſir un ouvrage à part, traité avec plus de ſoin. J'étois, en recommençant ce travail, à portée de tous les ſecours néceſſaires. Vivant au milieu des Artiſtes & des Gens de Lettres, je pouvois conſulter les uns & les autres. M. l'Abbé Sallier me fourniſſoit, de la Bibliothèque du Roi, les livres & manuſcrits dont j'avois beſoin, & ſouvent je tirois, de ſes entretiens, des lumières plus ſûres que de mes recherches. Je crois devoir à la mémoire de cet honnête & ſavant homme, un tribut de reconnoiſſance que tous les Gens de Lettres qu'il a pû ſervir, partageront ſûrement avec moi.

MA retraite à la campagne m'ôta toutes ces reſſources, au moment que je commençois d'en tirer parti. Ce n'eſt pas ici le lieu d'expliquer les raiſons de cette retraite : on conçoit que, dans ma façon de penſer, l'eſpoir de faire un bon Livre ſur la Muſique n'en étoit pas une pour me retenir. Éloigné des amuſemens de la Ville, je perdis bien-tôt les goûts qui s'y rapportoient; privé des communications qui pouvoient m'éclairer ſur mon ancien objet, j'en perdis auſſi toutes les vues; & ſoit que depuis ce temps l'Art ou ſa théorie aient fait des progrès, n'étant pas même à portée d'en rien ſavoir, je ne fus plus en état de les ſuivre. Convaincu, cependant, de l'utilité du travail que j'avois entrepris, je m'y remettois de temps à autre, mais toujours avec moins de ſuccès, & toujours éprouvant que les difficultés d'un Livre de cette

eſpèce demandent, pour les vaincre, des lumières que je n'étois plus en état d'acquérir, & une chaleur d'intérêt que j'avois ceſſé d'y mettre. Enfin, déſeſpérant d'être jamais à portée de mieux faire, & voulant quitter pour toujours des idées dont mon eſprit s'éloigne de plus en plus, je me ſuis occupé, dans ces Montagnes, à raſſembler ce que j'avois fait à Paris & à Montmorenci; &, de cet amas indigeſte, eſt ſorti l'eſpèce de Dictionnaire qu'on voit ici.

Cet hiſtorique m'a paru néceſſaire pour expliquer comment les circonſtances m'ont forcé de donner en ſi mauvais état un Livre que j'aurois pû mieux faire, avec les ſecours dont je ſuis privé. Car j'ai toujours cru qne le reſpect qu'on doit au Public n'eſt pas de lui dire des fadeurs, mais de ne lui rien dire que de vrai & d'utile, ou du moins qu'on ne juge tel; de ne lui rien préſenter ſans y avoir donné tous les ſoins dont ont eſt capable, & de croire qu'en faiſant de ſon mieux, on ne fait jamais aſſez bien pour lui.

Je n'ai pas cru, toutefois, que l'état d'imperfection où j'étois forcé de laiſſer cet ouvrage, dût m'empêcher de le publier; parce qu'un Livre de cette eſpèce étant utile à l'Art, il eſt infiniment plus aiſé d'en faire un bon ſur celui que je donne, que de commencer par tout créer. Les connoiſſances néceſſaires pour cela ne ſont peut-être pas fort grandes, mais elles ſont fort variées, & ſe trouvent rarement réunies dans la même tête. Ainſi, mes compilations peuvent épargner beaucoup de travail à ceux qui ſont en état d'y mettre l'ordre néceſſaire; & tel, marquant mes erreurs, peut faire un excellent Livre, qui n'eût jamais rien fait de bon ſans le mien.

J'avertis donc ceux qui ne veulent ſouffrir que des Livres bien faits, de ne pas entreprendre la lecture de celui-ci; bientôt ils en ſeroient rebutés: mais pour ceux que le mal ne détourne pas du bien; ceux qui ne ſont pas tellement occupés des fautes, qu'ils comptent pour rien ce qui les rachete;

ceux, enfin, qui voudront bien chercher ici de quoi compenſer les miennes, y trouveront peut-être aſſez de bons articles pour tolérer les mauvais, &, dans les mauvais même, aſſez d'obſervations neuves & vraies, pour valoir la peine d'être triées & choiſies parmi le reſte. Les Muſiciens liſent peu, & cependant je connois peu d'Arts où la lecture & la réflexion ſoient plus néceſſaires. J'ai penſé qu'un Ouvrage de la forme de celui-ci ſeroit préciſément celui qui leur convenoit, & que pour le leur rendre auſſi profitable qu'il étoit poſſible, il falloit moins y dire ce qu'ils ſavent, que ce qu'ils auroient beſoin d'apprendre.

Si les Manœuvres & les Croque-Notes relèvent ſouvent ici des erreurs, j'eſpère que les vrais Artiſtes & les hommes de génie y trouveront des vues utiles dont ils ſauront bien tirer parti. Les meilleurs Livres ſont ceux que le vulgaire décrie, & dont les gens à talent profitent ſans en parler.

Après avoir expoſé les raiſons de la médiocrité de l'Ouvrage & celles de l'utilité que j'eſtime qu'on en peut tirer, j'aurois maintenant à entrer dans le détail de l'Ouvrage même, à donner un précis du plan que je me ſuis tracé, & de la manière dont j'ai tâché de le ſuivre. Mais à meſure que les idées qui s'y rapportent ſe ſont effacées de mon eſprit, le plan ſur lequel je les arrangeois, s'eſt de même effacé de ma mémoire. Mon premier projet étoit d'en traiter ſi relativement les articles, d'en lier ſi bien les ſuites par des renvois, que le tout, avec la commodité d'un Dictionnaire, eût l'avantage d'un Traité ſuivi; mais pour exécuter ce projet, il eût fallu me rendre ſans ceſſe préſentes toutes les parties de l'Art, & n'en traiter aucune ſans me rappeller les autres; ce que le défaut de reſſources & mon goût attiédi m'ont bien-tôt rendu impoſſible, & que j'euſſe eu même bien de la peine à faire, au milieu de mes premiers guides, & plein de ma première ferveur. Livré à moi ſeul, n'ayant plus ni

Savans ni Livres à consulter ; forcé, par conséquent, de traiter chaque article en lui-même, &, sans égard à ceux qui s'y rapportoient, pour éviter des lacunes, j'ai dû faire bien des redites. Mais j'ai cru que dans un Livre de l'espèce de celui-ci, c'étoit encore un moindre mal de commettre des fautes, que de faire des omissions.

Je me suis donc attaché sur-tout à bien completter le Vocabulaire, & non-seulement à n'omettre aucun terme technique, mais à passer plutôt quelquefois les limites de l'Art, que de n'y pas toujours atteindre : & cela m'a mis dans la nécessité de parsemer souvent ce Dictionnaire de mots Italiens & de mots Grecs ; les uns tellement consacrés par l'usage, qu'il faut les entendre même dans la pratique ; les autres, adoptés de même par les Savans, & auxquels, vû la désuétude de ce qu'ils expriment, on n'a pas donné de synonymes en François. J'ai tâché, cependant, de me renfermer dans ma règle, & d'éviter l'excès de Broſſard, qui, donnant un Dictionnaire François, en fait le Vocabulaire tout Italien, & l'enfle de mots absolument étrangers à l'Art qu'il traite. Car, qui s'imaginera jamais que *la Vierge*, *les Apôtres*, *la Messe*, *les Morts*, soient des termes de Musique, parce qu'il y a des Musiques relatives à ce qu'ils expriment ; que ces autres mots, *Page*, *Feuillet*, *Quatre*, *Cinq*, *Gosier*, *Raison*, *Déja*, soient aussi des termes techniques, parce qu'on s'en sert quelquefois en parlant de l'Art ?

Quant aux parties qui tiennent à l'Art sans lui être essencielles, & qui ne sont pas absolument nécessaires à l'intelligence du reste, j'ai évité, autant que j'ai pu, d'y entrer. Telle est celle des Instrumens de Musique, partie vaste & qui rempliroit seule un Dictionnaire, sur-tout par rapport aux instrumens des Anciens. M. Diderot s'étoit chargé de cette partie dans l'Encyclopédie, & comme elle n'entroit pas dans mon premier plan, je n'ai eu garde de l'y ajouter

dans la ſuite, après avoir ſi bien ſenti la difficulté d'exécuter ce plan tel qu'il étoit.

J'AI traité la partie Harmonique dans le ſyſtème de la Baſſe-fondamentale, quoique ce ſyſtème, imparfait & défectueux à tant d'égards, ne ſoit point, ſelon moi, celui de la Nature & de la vérité, & qu'il en réſulte un rempliſſage ſourd & confus, plutôt qu'une bonne Harmonie. Mais c'eſt un ſyſtême, enfin; c'eſt le premier, & c'étoit le ſeul juſqu'à celui de M. Tartini; où l'on ait lié, par des principes, ces multitudes de règles iſolées qui ſembloient toutes arbitraires, & qui faiſoient, de l'Art Harmonique, une étude de mémoire plutôt que de raiſonnement. Le ſyſtême de M. Tartini, quoique meilleur, à mon avis, n'étant pas encore auſſi généralement connu, & n'ayant pas, du moins en France, la même autorité que celui de M. Rameau, n'a pas dû lui être ſubſtitué dans un Livre deſtiné principalement pour la Nation Françoiſe. Je me ſuis donc contenté d'expoſer de mon mieux les principes de ce ſyſtême dans un article de mon Dictionnaire; & du reſte, j'ai cru devoir cette déférence à la Nation pour laquelle j'écrivois, de préférer ſon ſentiment au mien ſur le fond de la doctrine Harmonique. Je n'ai pas dû cependant m'abſtenir, dans l'occaſion, des objections néceſſaires à l'intelligence des articles que j'avois à traiter; c'eût été ſacrifier l'utilité du Livre au préjugé des Lecteurs; c'eût été flatter ſans inſtruire, & changer la déférence en lâcheté.

J'EXHORTE les Artiſtes & les Amateurs de lire ce Livre ſans défiance, & de le juger avec autant d'impartialité que j'en ai mis à l'écrire. Je les prie de conſidérer que ne profeſſant pas, je n'ai d'autre intérêt ici que celui de l'Art, & quand j'en aurois, je devrois naturellement appuyer en faveur de la Muſique Françoiſe, où je puis tenir une place, contre l'Italienne où je ne puis être rien. Mais cherchant

ſincérement le progrès d'un Art que j'aimois paſſionnément, mon plaiſir a fait taire ma vanité. Les premières habitudes m'ont long-temps attachés à la Muſique Françoiſe, & j'en étois enthouſiaſte ouvertement. Des comparaiſons attentives & impartiales m'ont entraîné vers la Muſique Italienne, & je m'y ſuis livré avec la même bonne foi. Si quelquefois j'ai plaiſanté, c'étoit pour répondre aux autres ſur leur propre ton; mais je n'ai pas, comme eux, donné des bons mots pour toute preuve, & je n'ai plaiſanté qu'après avoir raiſonné. Maintenant que les malheurs & les maux m'ont enfin détaché d'un goût qui n'avoit pris ſur moi que trop d'empire, je perſiſte, par le ſeul amour de la vérité, dans les jugemens que le ſeul amour de l'Art m'avoit fait porter. Mais, dans un Ouvrage comme celui-ci, conſacré à la Muſique en général, je n'en connois qu'une, qui n'étant d'aucun pays, eſt celle de tous; & je n'y ſuis jamais entré dans la querelle des deux Muſiques, que quand il s'eſt agi d'éclaircir quelque point important au progrès commun. J'ai fait bien des fautes, ſans doute; mais je ſuis aſſuré que la partialité ne m'en a pas fait commettre une ſeule. Si elle m'en fait imputer à tort par les Lecteurs, qu'y puis-je faire? Ce ſont eux alors qui ne veulent pas que mon Livre leur ſoit bon.

Si l'on a vu, dans d'autres Ouvrages, quelques articles peu importans qui ſont auſſi dans celui-ci, ceux qui pourront faire cette remarque, voudront bien ſe rappeller que, dès l'année 1750, le manuſcrit eſt ſorti de mes mains ſans que je ſache ce qu'il eſt devenu depuis ce temps-là. Je n'accuſe perſonne d'avoir pris mes articles; mais il n'eſt pas juſte que d'autres m'accuſent d'avoir pris les leurs.

A Motiers-Travers, le 20 Décembre 1764.

AVERTISSEMENT.

QUAND l'eſpèce grammaticale des mots pouvoit embarraſſer quelque Lecteur, on l'a déſignée par les abbréviations uſitées : *v. n. verbe neutre : ſ. m. ſubſtantif maſculin*, &c. On ne s'eſt pas aſſervi à cette ſpécification pour chaque article, parce que ce n'eſt pas ici un Dictionnaire de Langue. On a pris un ſoin plus néceſſaire pour des mots qui ont pluſieurs ſens, en les diſtinguant par une lettre majuſcule quand on les prend dans le ſens technique, & par une petite lettre quand on les prend dans le ſens du diſcours. Ainſi, ces mots : *air* & *Air*, *meſure* & *Meſure*, *note* & *Note*, *temps* & *Temps*, *portée* & *Portée*, ne ſont jamais équivoques, & le ſens en eſt toujours déterminé par la manière de les écrire. Quelques autres ſont plus embarraſſans, comme Ton, qui a dans l'Art deux acceptions toutes différentes. On a pris le parti de l'écrire en italique pour diſtinguer un Intervalle, & en romain pour déſigner une Modulation. Au moyen de cette précaution, la phraſe ſuivante, par exemple, n'a plus rien d'équivoque.

„ DANS les Tons majeurs, l'Intervalle de la Tonique
„ à la Médiante eſt compoſé d'un *Ton* majeur & d'un *Ton*
„ mineur.

DICTIONNAIRE
DE
MUSIQUE.

A.

A *mi la*, A *la mi re*, ou ſimplement A. ſixième ſon de la Gamme diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *la*. (Voyez GAMME.)

A *battuta*. (Voyez MESURÉ.)

A Livre ouvert, ou à l'ouverture du Livre. (Voyez LIVRE.)

A *Tempo*. (Voyez MESURÉ.)

ACADÉMIE DE MUSIQUE. C'eſt ainſi qu'on appelloit autrefois en France, & qu'on appelle encore en Italie, une aſſemblée de Muſiciens ou d'Amateurs, à laquelle les François ont depuis donné le nom de *Concert*. (Voyez CONCERT.)

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE. C'eſt le titre que porte encore aujourd'hui l'Opéra de Paris. Je ne dirai rien ici de cet établiſſement célèbre, ſinon que de toutes les Académies du Royaume & du Monde c'eſt aſſurément celle qui fait le plus de bruit. (Voyez OPÉRA.)

ACCENT. On appelle ainſi, ſelon l'acception la plus générale, toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des ſyllabes & des mots dont le diſcours eſt compoſé; ce qui montre un rapport très-exact entre les deux uſages des *Accens* & les deux parties de la Mélodie, ſavoir le Rhythme & l'Intonation. *Accentus*, dit le Grammairien Sergius dans Donat, *quaſi ad cantus*. Il y a autant d'*Accens* différens qu'il y a de manières de modifier ainſi la voix; & il y a autant de genres d'*Accens* qu'il y a de cauſes générales de ces modifications.

On distingue trois de ces genres dans le simple discours; savoir : l'*Accent* grammatical qui renferme la règle des *Accens* proprement dits, par lesquels le son des syllabes est grave ou aigu, & celle de la quantité, par laquelle chaque syllabe est brève ou longue : l'*Accent* logique ou rationel, que plusieurs confondent mal-à-propos avec le précédent : cette seconde sorte d'*Accent*, indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propositions & les idées ont entr'elles, se marque en partie par la ponctuation : enfin l'*Accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverses inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les sentimens dont celui qui parle est agité, & les communique à ceux qui l'écoutent. L'étude de ces divers *Accens* & de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Musicien, & Denis d'Halicarnasse regarde avec raison l'*Accent* en général comme la semence de toute Musique. Aussi devons-nous admettre pour une maxime incontestable que le plus ou moins d'*Accent* est la vraie cause qui rend les langues plus ou moins musicales: car quel seroit le rapport de la Musique au discours, si les tons de la voix chantante n'imitoient les *Accens* de la parole? D'où il suit que, moins une langue a de pareils *Accens*, plus la Mélodie y doit être monotone, languissante & fade; à moins qu'elle ne cherche, dans le bruit & la force des sons, le charme qu'elle ne peut trouver dans leur variété.

Quant à l'*Accent* pathétique & oratoire, qui est l'objet le plus immédiat de la Musique imitative du théatre, on ne doit pas opposer à la maxime que je viens d'établir, que tous les hommes étant sujets aux mêmes passions doivent en avoir également le langage : car autre chose est l'*Accent* universel de la Nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés, & autre chose l'*Accent* de la langue, qui engendre la Mélodie particulière à une Nation. La seule différence du plus ou moins d'imagination & de sensibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre, en doit introduire une infinie dans l'idiôme accentué, si j'ose parler ainsi. l'Allemand, par exemple, hausse également & fortement la voix dans la colère; il crie toujours sur le même ton: l'Italien, que mille

mouvemens divers agitent rapidement & successivement dans le même cas, modifie sa voix de milles manière. Le même fond de passion règne dans son ame : mais quel variété d'expressions dans ses *Accens* & dans son langage ! Or, c'est à cette seule variété, quand le Musicien sait l'imiter, qu'il doit l'énergie & la grace de son chant.

Malheureusement tous ces *Accens* divers, qui s'accordent parfaitement dans la bouche de l'Orateur, ne sont pas si faciles à concilier sous la plume du Musicien déja si gêné par les règles particulières de son Art. On ne peut douter que la Musique la plus parfaite ou du moins la plus expressive, ne soit celle où les *Accens* sont le plus exactement observés; mais ce qui rend ce concours si difficile, est que trop de règles dans cet Art sont sujettes à se contrarier mutuellement, & se contrarient d'autant plus que la langue est moins musicale; car nulle ne l'est parfaitement : autrement ceux qui s'en servent chanteroient au lieu de parler.

Cette extrême difficulté de suivre à la fois les règles de tous les *Accens* oblige donc souvent le Compositeur à donner la préférence à l'une ou à l'autre, selon les divers genres de Musique qu'il traite. Ainsi les Airs de Danse exigent sur-tout un *Accent* rhythmique & cadencé, dont en chaque Nation le caractère est déterminé par la langue. L'*Accent* grammatical doit être le premier consulté dans le Récitatif, pour rendre plus sensible l'articulation des mots, sujette à se perdre par la rapidité du débit, dans la resonnance harmonique : mais l'*Accent* passionné l'emporte à son tour dans les Airs dramatiques; & tous deux y sont subordonnés, sur-tout dans la Symphonie, à une troisième sorte d'*Accent*, qu'on pourroit appeller musical, & qui est en quelque sorte déterminé par l'espèce de Mélodie que le Musicien veut approprier aux paroles.

En effet, le premier & principal objet de toute Musique est de plaire à l'oreille; ainsi tout Air doit avoir un chant agréable : voilà la première loi, qu'il n'est jamais permis d'enfreindre. L'on doit donc premièrement consulter la Mélodie & l'*Accent* musical dans le dessein d'un Air quelconque. Ensuite, s'il est question d'un chant dramatique & imitatif, il faut chercher l'*Accent*

pathétique qui donne au ſentiment ſon expreſſion, & l'*Accent* rationel par lequel le Muſicien rend avec juſteſſe les idées du Poëte ; car pour inſpirer aux autres la chaleur dont nous ſommes animés en leur parlant, il faut leur faire entendre ce que nous diſons. L'*Accent* grammatical eſt néceſſaire par la même raiſon ; & cette règle, pour être ici la dernière en ordre, n'eſt pas moins indiſpenſable que les deux précédentes, puiſque le ſens des propoſitions & des phraſes dépend abſolument de celui des mots : mais le Muſicien qui ſait ſa langue, a rarement beſoin de ſonger à cet *Accent;* il ne ſauroit chanter ſon Air ſans s'appercevoir s'il parle bien ou mal, & il lui ſuffit de ſavoir qu'il doit toujours bien parler. Heureux, toutefois, quand une Mélodie flexible & coulante ne ceſſe jamais de ſe prêter à ce qu'exige la langue! Les Muſiciens François ont en particulier des ſecours qui rendent ſur ce point leurs erreurs impardonnables, & ſur-tout le traité de la Proſodie Françoiſe de M. l'Abbé d'Olivet, qu'ils devroient tous conſulter. Ceux qui ſeront en état de s'élever plus haut, pourront étudier la Grammaire de Port-Royal & les ſavantes notes du Philoſophe qui l'a commentée. Alors en appuyant l'uſage ſur les règles & les règles ſur les principes, ils ſeront toujours sûrs de ce qu'ils doivent faire dans l'emploi de l'*Accent* grammatical de toute eſpèce.

Quant aux deux autres ſortes d'*Accens*, on peut moins les réduire en règles, & la pratique en demande moins d'étude & plus de talent. On ne trouve point de ſang-froid le langage des paſſions, & c'eſt une vérité rebattue qu'il faut être ému ſoi-même pour émouvoir les autres. Rien ne peut donc ſuppléer dans la recherche de l'*Accent* pathétique à ce génie qui réveille à volonté tous les ſentimens, & il n'y a d'autre Art en cette partie que d'allumer en ſon propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres. (Voyez GÉNIE.) Eſt-il queſtion de l'*Accent* rationel : l'Art a tout auſſi peu de priſe pour le ſaiſir, par la raiſon qu'on n'apprend point à entendre à des ſourds. Il faut avouer auſſi que cet *Accent* eſt moins que les autres du reſſort de la Muſique, parce qu'elle eſt bien plus le langage des ſens que celui de l'eſprit. Donnez donc au Muſicien beaucoup d'images ou de

sentimens & peu de simples idées à rendre : car il n'y a que les passions qui chantent; l'entendement ne fait que parler.

ACCENT. Sorte d'agrément du Chant François qui se notoit autrefois avec la Musique, mais que les Maîtres de Goût-du-Chant marquent aujourd'hui seulement avec du crayon, jusqu'à ce que les Écoliers sachent le placer d'eux-mêmes. L'*Accent* ne se pratique que sur une syllabe longue, & sert de passage d'une Note appuyée à une autre Note non appuyée, placée sur le même degré; il consiste en un coup de gosier qui éleve le son d'un degré, pour reprendre à l'instant sur la Note suivante le même son d'où l'on est parti. Plusieurs donnoient le nom de *plainte* à l'*Accent*. Voyez le signe & l'effet de l'*Accent*, (*Planche B. Figure* 13.)

ACCENS. Les Poëtes emploient souvent ce mot au plurier pour signifier le Chant même, & l'accompagnent ordinairement d'une épithète, comme *doux*, *tendres*, *tristes*, *Accens*. Alors ce mot reprend exactement le sens de sa racine; car il vient de *canere*, *cantus*, d'où l'on a fait *Accentus*, comme *Concentus*.

ACCIDENT. ACCIDENTEL. On appelle *Accidens* ou *Signes Accidentels* les Bémols, Dièses ou Béquarres qui se trouvent, par accident, dans le courant d'un Air, & qui, par conséquent, n'étant pas à la Clef, ne se rapportent pas au mode ou Ton principal. (Voyez DIÈSE, BÉMOL, TON, MODE, CLEF TRANSPOSÉE.)

On appelle aussi *Lignes Accidentelles* celles qu'on ajoute au-dessus ou au-dessous de la Portée pour placer les Notes qui passent son étendue. (Voyez LIGNE, PORTÉE.)

ACCOLADE. Trait perpendiculaire aux Lignes, tiré à la marge d'une Partition, & par lequel on joint ensemble les Portées de toutes les Parties. Comme toutes ces Parties doivent s'exécuter en même temps, on compte les Lignes d'une Partition, non par les Portées, mais par les *Accolades*, & tout ce qui est compris sous une *Accolade*, ne forme qu'une seule Ligne. (Voyez PARTITION.)

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui dans un concert accompagne de l'Orgue, du Clavecin, ou de tout autre Instrument d'accompagnement. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Il faut qu'un bon *Accompagnateur* ſoit grand Muſicien, ſache à fond l'Harmonie, qu'il connoiſſe bien ſon Clavier, qu'il ait l'oreille ſenſible, les doigts ſouples & le goût sûr.

C'eſt à l'*Accompagnateur* de donner le ton aux Voix & le mouvement à l'Orcheſtre. La première de ces fonctions exige qu'il ait toujours ſous un doigt la Note du Chant pour la refrapper au beſoin & ſoutenir ou remettre la Voix, quand elle foiblit ou s'égare. La ſeconde exige qu'il marque la Baſſe & ſon Accompagnement par des coups fermes, égaux, détachés & bien réglés à tous égards, afin de bien faire ſentir la Meſure aux Concertans, ſur-tout au commencement des Airs.

On trouvera dans les trois Articles ſuivans les détails qui peuvent manquer à celui-ci.

ACCOMPAGNEMENT. C'eſt l'exécution d'une Harmonie complette & régulière ſur un Inſtrument propre à la rendre, tel que l'Orgue, le Clavecin, le Théorbe, la Guitarre, &c. Nous prendrons ici le Clavecin pour exemple; d'autant plus qu'il eſt preſque le ſeul Inſtrument qui ſoit demeuré en uſage pour l'*Accompagnement.*

On y a pour guide une des parties de la Muſique, qui eſt ordinairement la Baſſe. On touche cette Baſſe de la main gauche, & de la droite l'Harmonie indiquée par la marche de la Baſſe, par le chant des autres Parties qui marchent en même temps, par la Partition qu'on a devant les yeux, ou par les chiffres qu'on trouve ajoutés à la Baſſe. Les Italiens mépriſent les chiffres; la Partition même leur eſt peu néceſſaire : la promptitude & la fineſſe de leur oreille y ſupplée, ils accompagnent fort bien ſans tout cet appareil. Mais ce n'eſt qu'à leur diſpoſition naturelle qu'ils ſont redevables de cette facilité, & les autres Peuples, qui ne ſont pas nés comme eux pour la Muſique, trouvent à la pratique de l'*Accompagnement* des obſtacles preſqu'inſurmontables. Il faut des huit à dix années pour y réuſſir paſſabſement. Quelles ſont donc les cauſes qui retardent ainſi l'avancement des élèves & embarraſſent ſi long-temps les Maîtres, ſi la ſeule difficulté de l'Art ne fait point cela?

Il y en a deux principales : l'une dans la manière de chiffrer

les Baſſes : l'autre dans la méthode de *l'Accompagnement.* Parlons d'abord de la première.

Les ſignes dont on ſe ſert pour chiffrer les Baſſes ſont en trop grand nombre : il y a ſi peu d'Accords fondamentaux! Pourquoi faut-il tant des chiffres pour les exprimer? Ces mêmes ſignes ſont équivoques, obſcurs, inſuffiſans. Par exemple, ils ne déterminent preſque jamais l'eſpèce des Intervalles qu'ils expriment, ou, qui pis eſt, ils en indiquent d'une autre eſpèce. On barre les uns pour marquer des Dièſes; on en barre d'autres pour marquer des Bémols : les Intervalles Majeurs & les Superflus, même les Diminués s'expriment ſouvent de la même manière : quand les chiffres ſont doubles, ils ſont trop confus; quand ils ſont ſimples, ils n'offrent preſque jamais que l'idée d'un ſeul Intervalle; de ſorte qu'on en a toujours pluſieurs à ſous-entendre & à déterminer.

Comment remédier à ces inconvéniens? Faudra-t-il multiplier les ſignes pour tout exprimer? Mais on ſe plaint qu'il y en a déja trop. Faudra-t-il les réduire? On laiſſera plus de choſes à déviner à l'Accompagnateur, qui n'eſt déja que trop occupé; & dès qu'on fait tant que d'employer des chiffres, il faut qu'ils puiſſent tout dire. Que faire donc? Inventer de nouveaux Signes, perfectionner le Doigter, & faire des Signes & du Doigter deux moyens combinés qui concourent à ſoulager l'Accompagnateur. C'eſt ce que M. Rameau a tenté avec beaucoup de ſagacité, dans ſa Diſſertation ſur les différentes méthodes d'Accompagnement. Nous expoſerons aux mots *Chiffre & Doigter* les moyens qu'il propoſe. Paſſons aux méthodes.

Comme l'ancienne Muſique n'étoit pas ſi compoſée que la nôtre, ni pour le Chant, ni pour l'Harmonie, & qu'il n'y avoit guères d'autre Baſſe que la fondamentale, tout l'*Accompagnement* ne conſiſtoit qu'en une ſuite d'Accords parfaits, dans leſquels l'Accompagnateur ſubſtituoit de temps en temps quelque Sixte à la Quinte, ſelon que l'oreille le conduiſoit : ils n'en ſavoient pas davantage. Aujourd'hui qu'on a varié les Modulations, renverſé les parties, ſurchargé, peut-être gâté l'Harmonie par des foules de Diſſonnances, on eſt contraint de ſuivre d'autres

Règles. Campion imagina, dit-on, celle qu'on appelle Règle de l'Octave : (Voyez RÈGLE DE L'OCTAVE.) & c'est par cette méthode que la plupart des Maîtres enseignent encore aujourd'hui l'*Accompagnement*.

Les Accords sont déterminés par la Règle de l'Octave, rélativement au rang qu'occupent les Notes de la Basse, & à la marche qu'elles suivent dans un ton donné. Ainsi le Ton étant connu, la Note de la Basse-continue aussi connue, le rang de cette Note dans le Ton, le rang de la Note qui la précède immédiatement, & le rang de la Note qui la suit, on ne se trompera pas beaucoup, en accompagnant par la Règle de l'Octave, si le Compositeur a suivi l'Harmonie la plus simple & la plus naturelle, mais c'est ce qu'on ne doit guères attendre de la Musique d'aujourd'hui, si ce n'est peut-être en Italie où l'Harmonie paroît se simplifier à mesure qu'elle s'altère ailleurs. De plus, le moyen d'avoir toutes ces choses incessamment présentes, & tandis que l'Accompagnateur s'en instruit, que deviennent les doigts ? A peine atteint-on un Accord, quand il s'en offre un autre, & le moment de la réflexion est précisément celui de l'exécution. Il n'y a qu'une habitude consommée de Musique, une expérience réfléchie, la facilité de lire une ligne de musique d'un coup d'œil, qui puissent aider en ce moment. Encore les plus habiles se trompent-ils avec ce secours. Que de fautes échappent, durant l'exécution, à l'Accompagnateur le mieux exercé !

Attendra-t-on même pour accompagner, que l'oreille soit formée ; qu'on sache lire aisément & rapidement toute Musique ; qu'on puisse débrouiller, à livre ouvert, une Partition ? Mais, en fût-on là, on auroit encore besoin d'une habitude du Doigter fondée sur d'autres principes d'*Accompagnement* que ceux qu'on a donné jusqu'à M. Rameau.

Les Maîtres zélés ont bien senti l'insuffisance de leurs Règles. Pour y suppléer, ils ont eu recours à l'énumération & à la description des Consonnances, dont chaque Dissonnance se prépare, s'accompagne & se sauve dans tous les différens cas : détail prodigieux que la multitude des Dissonnances & de leurs combinaisons

ſons fait aſſez ſentir, & dont la mémoire demeure accablée.

Pluſieurs conſeillent d'apprendre la Compoſition avant de paſſer à l'*Accompagnement* : comme ſi l'*Accompagnement* n'étoit pas la compoſition même, à l'invention près, qu'il faut de plus au Compoſiteur. C'eſt comme ſi l'on propoſoit de commencer par ſe faire Orateur pour apprendre à lire. Combien de gens, au contraire, veulent qu'on commence par l'*Accompagnement* à apprendre la compoſition? Et cet ordre eſt aſſurément plus raiſonnable & plus naturel.

La marche de la Baſſe, la Règle de l'Octave, la manière de préparer & ſauver les Diſſonnances, la Compoſition en général, tout cela ne concourent guères qu'à montrer la ſucceſſion d'un Accord, à un autre; de ſorte qu'à chaque Accord, nouvel objet, nouveau ſujet de réflexion. Quel travail continuel! Quand l'eſprit ſera-t-il aſſez inſtruit? Quand l'oreille ſera-t-elle aſſez exercée, pour que les doigts ne ſoient plus arrêtés?

Telles ſont les difficultés que M. Rameau s'eſt propoſé d'applanir par ſes nouveaux Chiffres, & par ſes nouvelles Règles d'*Accompagnement.*

Je tâcherai d'expoſer en peu de mots les principes ſur leſquels ſa méthode eſt fondée.

Il n'y a dans l'Harmonie que des Conſonnances & des Diſſonnances. Il n'y a donc que des Accords conſonnans & des Accords diſſonnans.

Chacun de ces Accords eſt fondamentalement diviſé par Tierces. (C'eſt le ſyſtême de M. Rameau.) L'Accord conſonnant eſt compoſé de trois Notes, comme, *ut mi ſol*; & le diſſonnant de quatre, comme, *ſol ſi re fa* : laiſſant à part la ſuppoſition & la ſuſpenſion, qui, à la place des Notes dont elles exigent le retranchement, en introduiſent d'autres comme par licence : mais l'*Accompagnement* n'en porte toujours que quatre. (Voyez SUPPOSITION & SUSPENSION.)

Ou des Accords conſonnans ſe ſuccèdent, ou des accords diſſonnans ſont ſuivis d'autres Accords diſſonnans, ou les conſſonnans & les diſſonnans ſont entrelacés.

L'Accord conſonnant parfait ne convenant qu'à la Tonique, la ſucceſſion des Accords conſonnans fournit autant de To-

niques, & par conféquent autant de changement de Ton.

Les Accords diffonnans fe fuccèdent ordinairement dans un même Ton, fi les Sons n'y font point altérées. La diffonnance lie le fens harmonique : un Accord y fait defirer l'autre, & fentir que la phrafe n'eft pas finie. Si le Ton change dans cette fucceffion, ce changement eft toujours annoncé par un Dièfe ou par un Bémol. Quant à la troifième fucceffion, favoir l'entrelacement des Accords confonnans & diffonnans, M. Rameau la réduit à deux cas feulement, & il prononce en général, qu'un Accord confonant ne peut être immédiatement précédé d'aucun autre Accord diffonant, que celui de feptième de la Dominante-Tonique, ou de celui de Sixte-Quinte de la Sous-Dominante ; excepté dans la Cadence rompue & dans les fufpenfions ; encore prétend-il qu'il n'y a pas d'exception quant au fond. Il me femble que l'Accord parfait peut encore être précédé de l'Accord de Septième diminuée, & même de celui de Sixte fuperflue ; deux Accords originaux, dont le dernier ne fe renverfe point.

Voilà donc trois textures différentes des phrafes harmoniques. 1. Des Toniques qui fe fuccèdent & forment autant de nouvelles Modulations. 2. Des Diffonnances qui fe fuccèdent ordinairement dans le même Ton. 3. Enfin des Confonnances & des Diffonnances qui s'entrelacent, & où la Confonnance eft, felon M. Rameau, néceffairement précédée de la Septième de la Dominante, ou de la Sixte-Quinte de la Sous-Dominante. Que refte-t-il donc à faire pour la facilité de l'*Accompagnement*, finon d'indiquer à l'Accompagnateur quelle eft celle de ces textures qui règne dans ce qu'il accompagne. Or, c'eft ce que M. Rameau veut qu'on exécute avec des caractères de fon invention.

Un feul Signe peut aifément indiquer le Ton, la Tonique & fon Accord.

De-là fe tire la connoiffance des Dièfes & des Bémols, qui doivent entrer dans la compofition des Accords d'une Tonique à une autre.

La fucceffion fondamentale par Tierces, ou par Quintes, tant en montant qu'en defcendant, donne la première texture des phrafes harmoniques, toute compofée d'Accords confonnans.

La fucceffion fondamentale par Quintes ou par Tierces, en

descendant donne la seconde texture, composée d'Accords dissonnans, savoir, des Accords de Septième, & cette succession donne une Harmonie descendante.

L'Harmonie ascendante est fournie par une succession de Quintes en montant ou de Quartes en descendant, accompagnées de la Dissonnance propre à cette succession, qui est la Sixte-ajoutée; & c'est la troisième texture des phrases harmoniques. Cette dernière n'avoit jusqu'ici été observée par personne, pas même par M. Rameau, quoiqu'il en ait découvert le principe dans la Cadence qu'il appelle *Irrégulière*. Ainsi, par les Règles ordinaires, l'Harmonie qui naît d'une succession de Dissonnances, descend toujours, quoique selon les vrais principes, & selon la raison, elle doive avoir, en montant, une progression tout aussi régulière qu'en descendant.

Les Cadences fondamentales donnent la quatrième texture de phrases harmoniques, où les Consonnances & les Dissonnances s'entrelacent.

Toutes ces textures peuvent être indiquées par des caractères simples, clairs, peu nombreux, qui puissent, en même temps, indiquer, quand il le faut, la Dissonnance en général; car l'espèce en est toujours déterminée par la texture même. On commence par s'exercer sur ces textures prises séparément; puis on les fait succéder les unes aux autres sur chaque Ton & sur chaque Mode successivement.

Avec ces précautions, M. Rameau prétend qu'on apprend plus d'Accompagnement en six mois qu'on n'en apprenoit auparavant en six ans, & il a l'expérience pour lui. (Voyez CHIFFRES & DOIGTER.)

A l'égard de la manière d'accompagner avec intelligence, comme elle dépend plus de l'usage & du goût que des règles qu'on en peut donner, je me contenterai de faire ici quelques observations générales que ne doit ignorer aucun Accompagnateur.

I. Quoique dans les Principes de M. Rameau, l'on doive toucher tous les Sons de chaque Accord, il faut bien se garder de prendre toujours cette Règle à la lettre. Il y a des Accords qui seroient insupportables avec tout ce remplissage. Dans la plupart des Accords dissonnans, sur-tout dans les Accords par

fuppofition, il y a quelque Son à retrancher pour en diminuer la dureté : ce Son eft quelquefois la Septième, quelquefois la Quinte; quelquefois l'une & l'autre fe retranchent. On retranche encore affez fouvent la Quinte ou l'Octave de la Baffe dans les Accords diffonnans, pour éviter des Octaves ou des Quintes de fuite qui peuvent faire un mauvais effet, fur-tout aux extrémités. Par la même raifon, quand la Note fenfible eft dans la Baffe, on ne la met pas dans l'*Accompagnement*, & l'on double, au lieu de cela, la Tierce ou la Sixte, de la main droite. On doit éviter auffi les Intervalles de Seconde, & d'avoir deux doigts joints; car cela fait une diffonnance fort dure, qu'il faut garder pour quelques occafions où l'expreffion la demande. En général on doit penfer, en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on rempliffe tous les Accords, il a bien plus d'égard à la méchanique des doigts & à fon fyftême particulier d'*Accompagnement*, qu'à la pureté de l'Harmonie. Au lieu du bruit confus que fait un pareil *Accompagnement*, il faut chercher à le rendre agréable & fonore, & faire qu'il nourriffe & renforce la Baffe, au lieu de la couvrir & de l'étouffer.

Que fi l'on demande comment ce retranchement de Sons s'accorde avec la définition de l'*Accompagnement* par une Harmonie complette, je réponds que ces retranchemens ne font, dans le vrai, qu'hypothétiques & feulement dans le Syftême de M. Rameau; que, fuivant la Nature, ces Accords, en apparence ainfi mutilés, ne font pas moins complets que les autres, puifque les Sons qu'on y fuppofe ici retranchés les rendroient choquans & fouvent infupportables; qu'en effet les Accords diffonnans ne font point remplis dans le fyftême de M. Tartini comme dans celui de M. Rameau, que par conféquent des Accords défectueux dans celui-ci font complets dans l'autre; qu'enfin le bon goût dans l'exécution demandant qu'on s'écarte fouvent de la règle générale, & l'*Accompagnement* le plus régulier n'étant pas toujours le plus agréable, la définition doit dire la règle, & l'ufage apprendre quand on s'en doit écarter.

II. On doit toujours proportionner le bruit de l'*Accompagnement* au caractère de la Mufique & à celui des Inftrumens ou des Voix que l'on doit accompagner. Ainfi dans un Chœur on frappe de la main droite les Accords pleins; de la gauche on redou-

ble l'Octave ou la Quinte; quelquefois tout l'Accord. On en doit faire autant dans le Récitatif Italien; car les sons de la Basse n'y étant pas soutenus, ne doivent se faire entendre qu'avec toute leur Harmonie, & de manière à rappeller fortement & pour long-temps l'idée de la Modulation. Au contraire, dans un Air lent & doux, quand on n'a qu'une voix foible ou un seul Instrument à accompagner, on retranche des Sons, on arpège doucement, on prend le petit Clavier. En un mot, on a toujours attention que l'*Accompagnement*, qui n'est fait que pour soutenir & embellir le Chant, ne le gâte & ne le couvre pas.

III. Quand on frappe les mêmes touches pour prolonger le Son dans une Note longue ou une Tenue, que ce soit plutôt au commencement de la Mesure ou du Temps fort, que dans un autre moment: on ne doit rebattre qu'en marquant bien la Mesure. Dans le Récitatif Italien, quelque durée que puisse avoir une Note de Basse, il ne faut jamais la frapper qu'une fois & fortement avec tout son Accord; on refrappe seulement l'Accord quand il change sur la même Note : mais quand un Accompagnement de Violons règne sur le Récitatif, alors il faut soutenir la Basse & en arpéger l'Accord.

IV. Quand on accompagne de la Musique vocale, on doit par l'*Accompagnement* soutenir la Voix, la guider, lui donner le Ton à toutes les rentrées, & l'y remettre quand elle détonne: l'accompagnateur ayant toujours le Chant sous les yeux & l'Harmonie présente à l'esprit, est chargé spécialement d'empêcher que la Voix ne s'égare. (Voyez ACCOMPAGNATEUR.)

V. On ne doit pas accompagner de la même manière la Musique Italienne & la Françoise. Dans celle-ci, il faut soutenir les Sons, les arpéger gracieusement & continuellement de bas en haut, remplir toujours l'Harmonie, autant qu'il se peut; jouer proprement la Basse; en un mot, se prêter à tout ce qu'exige le genre. Au contraire, en accompagnant de l'Italien, il faut frapper simplement & détacher les Notes de la Basse; n'y faire un Trills ni Agrémens, lui conserver la marche égale & simple qui lui convient; l'*Accompagnement* doit être plein, sec & sans arpéger, excepté le cas dont j'ai parlé numéro 3, & quelques Tenues ou Points-d'Orgue. On y peut, sans scrupule, retrancher des Sons : mais alors il faut bien choisir ceux qu'on fait en-

tendre; en forte qu'ils fe fondent dans l'Harmonie & fe marient bien avec la Voix. Les Italiens ne veulent pas qu'on entende rien dans *l'Accompagnement*, ni dans la Baffe, qui puiffe diftraire un moment l'oreille du Chant, & leurs *Accompagnemens* font toujours dirigés fur ce principe, que le plaifir & l'attention s'évaporent en fe partageant.

VI. Quoique l'*Accompagnement* de l'Orgue foit le même que celui du Clavecin, le goût en eft très-différent. Comme les Sons de l'Orgue font foutenus, la marche en doit être plus liée & moins fautillante : il faut lever la main entière le moins qu'il fe peut; gliffer les doigts d'une touche à l'autre, fans ôter ceux qui, dans la place où ils font, peuvent fervir à l'Accord où l'on paffe. Rien n'eft fi défagéable que d'entendre hacher fur l'Orgue cette efpèce d'*Accompagnement* fec, arpégé, qu'on eft forcé de pratiquer fur le Clavecin. (Voyez le mot DOIGTER.) En général l'Orgue, cet Inftrument fi fonore & fi majeftueux, ne s'affocie avec aucun autre, & ne fait qu'un mauvais effet dans l'*Accompagnement*, fi ce n'eft tout au plus pour fortifier les Rippienes & les Chœurs.

M. Rameau, dans fes *Erreurs fur la Mufique*, vient d'établir, ou du moins d'avancer un nouveau principe, dont il me cenfure fort de n'avoir pas parlé dans l'Encyclopédie; favoir, que l'*Accompagnement repréfente le Corps Sonore.* Comme j'examine ce principe dans un autre écrit, je me difpenferai d'en parler dans cet article, qui n'eft déja que trop long. Mes difputes avec M. Rameau font les chofes du monde les plus inutiles au progrès de l'Art, & par conféquent au but de ce Dictionnaire.

ACCOMPAGNEMENT, eft encore toute Partie de Baffe ou d'autre Inftrument, qui eft compofée fous un Chant pour y faire Harmonie. Ainfi un *Solo* de Violon s'accompagne du Violoncelle ou du Clavecin, & un *Accompagnement* de Flûte fe marie fort bien avec la voix. L'Harmonie de l'*Accompagnement* ajoute à l'agrément du Chant en rendant les Sons plus sûrs, leur effet plus doux, la Modulation plus fenfible, & portant à l'oreille un témoignage de jufteffe qui la flatte. Il y a même, par rapport aux Voix, une forte raifon de les faire toujours accompagner de quelque Inftrument, foit en Partie, foit à

l'Unisson. Car, quoique plusieurs prétendent qu'en chantant la Voix se modifie naturellement selon les loix du tempérament, (voyez TEMPÉRAMENT.) cependant l'expérience nous dit que les voix les plus justes & les mieux exercées, ont bien de la peine à se maintenir long-temps dans la justesse du Ton, quand rien ne les y soutient. A force de chanter on monte ou l'on descend insensiblement, & il est très-rare qu'on se trouve exactement en finissant dans le Ton d'où l'on étoit parti. C'est pour empêcher ces variations que l'Harmonie d'un Instrument est employée; elle maintient la Voix dans le même Diapason, ou l'y rappelle aussi-tôt, quand elle s'égare. La Basse est de toutes les Parties la plus propre à l'*Accompagnement*, celle qui soutient le mieux la Voix, & satisfait le plus l'oreille; parce qu'il n'y en a point dont les vibrations soient si fortes, si déterminantes, ni qui laisse moins d'équivoque dans le jugement de l'Harmonie fondamentale.

ACCOMPAGNER, *v. a.* & *n.* c'est en général jouer les Parties d'Accompagnement dans l'exécution d'un morceau de Musique; c'est plus particuliérement, sur un Instrument convenable, frapper avec chaque Note de la Basse les Accords qu'elle doit porter, & qui s'appellent l'Accompagnement. J'ai suffisamment expliqué dans les précédens articles en quoi consiste cet Accompagnement. J'ajouterai seulement que ce mot même avertit celui qui *accompagne* dans un concert qu'il n'est chargé que d'une partie accessoire, qu'il ne doit s'attacher qu'à en faire valoir d'autres, que si-tôt qu'il a la moindre prétention pour lui-même, il gâte l'exécution & impatiente à la fois les Concertans & les Auditeurs; plus il croit se faire admirer, plus il se rend ridicule, & si-tôt qu'à force de bruit ou d'ornemens déplacés, il détourne à soi l'attention due à la partie principale, tout ce qu'il montre de talent & d'exécution, montre à la fois sa vanité & son mauvais goût. Pour *Accompagner* avec intelligence & avec applaudissement, il ne faut songer qu'à soutenir & faire valoir les Parties essentielles, & c'est exécuter fort habilement la sienne que d'en faire sentir l'effet sans la laisser remarquer.

ACCORD, *s. m.* Union de deux ou plusieurs Sons rendus à la fois, & formant ensemble un tout harmonique.

L'Harmonie naturelle produite par la Résonnance d'un Corps

fonore eft compofée de trois Sons différens, fans compter leurs Octaves; lefquels forment entre eux l'*Accord* le plus agréable & le plus parfait que l'on puiffe entendre : d'où on l'appelle par excellence *Accord parfait.* Ainfi pour rendre complette l'Harmonie, il faut que chaque *Accord* foit au moins compofé de trois Sons. Auffi les Muficiens trouvent-ils dans le Trio la perfection harmonique, foit parce qu'ils y emploient les *Accords* en entier, foit parce que dans les occafions où ils ne les emploient pas en entier, ils ont l'art de donner le change à l'oreille, & de lui perfuader le contraire, en lui préfentant les Sons principaux des *Accords*, de manière à lui faire oublier les autres. (Voyez TRIO.) Cependant, l'Octave du Son principal produifant de nouveaux rapports & de nouvelles Confonnances par les complémens des Intervalles, (Voyez COMPLÉMENT.) on ajoute ordinairement cette Octave pour avoir l'enfemble de toutes les Confonnances dans un même *Accord.* (Voyez CONSONNANCE.) De plus, l'addition de la Diffonnance, (Voyez DISSONNANCE.) produifant un quatrième Son ajouté à l'*Accord* parfait, c'eft une néceffité, fi l'on veut remplir l'*Accord*, d'avoir une quatrième Partie pour exprimer cette Diffonnance. Ainfi la fuite des *Accords* ne peut être complette & liée qu'au moyen de quatre Parties.

On divife les *Accords* en parfaits & imparfaits. L'*Accord* parfait eft celui dont nous venons de parler, lequel eft compofé du Son fondamental au grave, de fa Tierce, de fa Quinte, & de fon Octave; il fe fubdivife en Majeur ou Mineur, felon l'efpèce de fa Tierce. (Voyez MAJEUR, MINEUR.) Quelques Auteurs donnent auffi le nom de *parfaits* à tous les *Accords*, même Diffonnans, dont le Son fondamental eft au grave. Les *Accords* imparfaits font ceux où règne la Sixte au lieu de la Quinte, & en general tous ceux où le Son grave n'eft pas le fondamental. Ces dénominations, qui ont été données avant que l'on connût la Baffe fondamentale, font fort mal appliquées : celles d'*Accords* directs ou renverfés font beaucoup plus convénables dans le même fens. (Voyez RENVERSEMENT.)

Les *Accords* fe divifent encore en Confonnans & Diffonnans. Les *Accords* Confonnans font l'*Accord* parfait & fes dérivés : tout autre Accord eft Diffonnant. Je vais donner une Table des uns & des autres, felon le fyftème de M. Rameau.

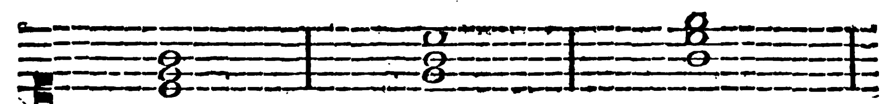
TABLE

De tous les Accords reçus dans l'Harmonie.

ACCORDS FONDAMENTAUX.

ACCORD PARFAIT ET SES DÉRIVÉS.

Le Son fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave.

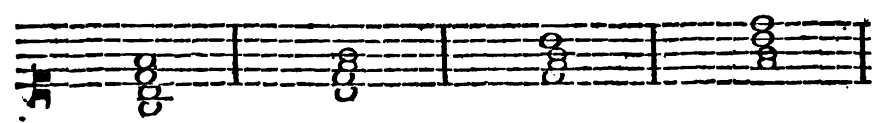


Accord parfait. Accord de Sixte. Accord de Sixte-Quarte.

Cet *Accord* constitue le Ton, & ne se fait que sur la Tonique: sa Tierce peut être Majeure ou Mineure, & c'est elle qui constitue le Mode.

ACCORD SENSIBLE OU DOMINANT, ET SES DÉRIVÉS.

Le Son fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave. Sa Septième, au grave.

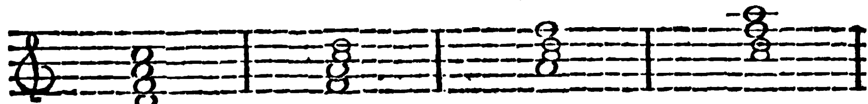


Accord Sensible. De fausse-Quinte. De Petite-Sixte majeure. De Triton.

Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

ACCORD DE SEPTIÈME ET SES DÉRIVÉS.

Le Son fondamental, au grave. Sa Tierce, au grave. Sa Quinte, au grave. Sa Septième, au grave.

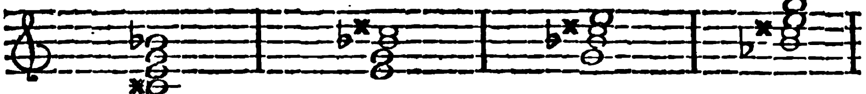


Accord de Septième. De Grande-Sixte. De Petite-Sixte mineure. De Seconde.

La Tierce, la Quinte, & la Septième peuvent s'altérer dans cet *Accord.*

ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE ET SES DÉRIVÉS.

Le Son fondamental, au grave.	Sa Tierce, au grave.	Sa Quinte, au grave.	Sa Septième, au grave.

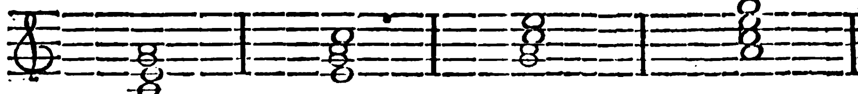


Accord de Septième diminuée.	De Sixte majeure & Fausse-Quinte.	De Tierce mineure & Triton.	De Seconde superflue.

Aucun des Sons de cet *Accord* ne peut s'altérer.

ACCORD DE SIXTE AJOUTÉE ET SES DÉRIVÉS.

Le Son fondamental, au grave.	Sa Tierce, au grave.	Sa Quinte, au grave.	Sa Sixte, au grave.

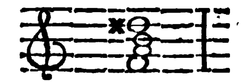


Accord de Sixte ajoutée.	De Petite-Sixte ajoutée.	De Seconde ajoutée.	De Septième ajoutée.

Je joins ici par-tout le mot *ajouté* pour distinguer cet *Accord* & ses renversés des productions semblables de l'*Accord* de Septième.

Ce dernier renversement de Septième ajoutée n'est pas admis par M. Rameau, parce que ce renversement forme un *Accord* de Septième, & que l'*Accord* de Septième est fondamental. Cette raison paroît peu solide. Il ne faudroit donc pas non plus admettre la Grande-Sixte comme un renversement; puisque dans les propres principes de M. Rameau ce même *Accord* est souvent fondamental. Mais la pratique des plus grands Musiciens, & la sienne même dément l'exclusion qu'il voudroit établir.

ACCORD DE SIXTE SUPERFLUE.



Cet *Accord* ne se renverse point, & aucun de ses Sons ne peut

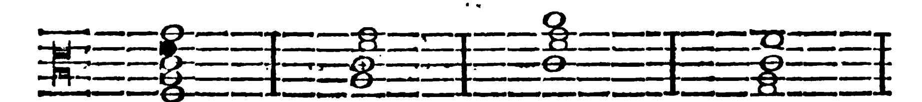
s'altérer. Ce n'eſt proprement qu'un *Accord* de Petite-Sixte majeure, dièſée par accident, & dans lequel on ſubſtitue quelquefois la Quinte à la Quarte.

ACCORDS PAR SUPPOSITION.

(Voyez SUPPOSITION.)

ACCORD DE NEUVIÈME ET SES DÉRIVÉS.

Le Son ſuppoſé, au grave.	Le Son fondamental, au grave.	Sa Tierce, au grave.	Sa Septième au grave.

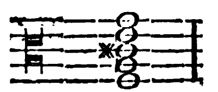


Accord de Neuvième.	De Septième & Sixte.	De Sixte-Quarte & Quinte.	De Septième. & ſeconde.

C'eſt un *Accord* de Septième auquel on ajoute un cinquième Son à la Tierce au-deſſous du fondamental.

On retranche ordinairement la Septième, c'eſt-à-dire, la Quinte du Son fondamental, qui eſt ici la Note marquée en noir; dans cet état l'*Accord* de neuvième peut ſe renverſer en retranchant encore de l'Accompagnement l'Octave de la Note qu'on porte à la Baſſe.

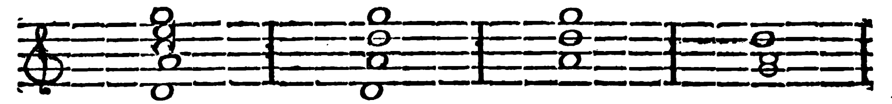
ACCORD DE QUINTE SUPERFLUE.



C'eſt l'*Accord* ſenſible d'un Ton Mineur, au-deſſous duquel on fait entendre la Médiante : ainſi c'eſt un véritable *Accord* de Neuvième. Mais il ne ſe renverſe point, à cauſe de la Quarte diminuée que donneroit avec la Note ſenſible le Son ſuppoſé porté à l'aigu, laquelle Quarte eſt un Intervalle banni de l'Harmonie.

ACCORD D'ONZIÈME OU QUARTE.

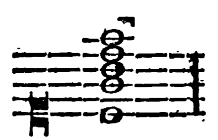
Le Son supposé, au grave. — *Idem* en retranchant deux Sons. — Le Son fondamental, au grave. — Sa Septième, au grave.



Accord de Neuvième & Quarte. — Accord de Quarte. — De Septième & Quarte. — De Seconde & Quinte.

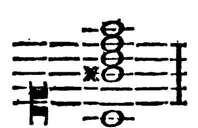
C'est un *Accord* de Septième, au-dessous duquel on ajoute un cinquième Son à la Quinte du fondamental. On ne frappe guères cet *Accord* plein, à cause de sa dureté : on en retranche ordinairement la Neuvième & la Septième ; & pour le renverser, ce retranchement est indispensable.

ACCORD DE SEPTIÈME SUPERFLUE.



C'est l'*Accord* dominant sous lequel la Basse fait la Tonique.

ACCORD DE SEPTIÈME SUPERFLUE ET SIXTE MINEURE.



C'est l'*Accord* de Septième diminuée sur la Note sensible, sous lequel la Basse fait la Tonique.

Ces deux derniers *Accords* ne se renversent point, parce que la Note sensible & la Tonique s'entendroient ensemble dans les Parties supérieures ; ce qui ne peut se tolérer.

Quoique tous les *Accords* soient pleins & complets dans cette Table, comme il le falloit pour montrer tous leurs Élémens, ce n'est pas à dire qu'il faille les employer tels. On ne le peut pas tou-

jours, & on le doit très-rarement. Quant aux Sons qui doivent être préférés selon la place & l'usage des *Accords;* c'est dans ce choix exquis & nécessaire que consiste le plus grand art du Compositeur. (Voyez COMPOSITION, MÉLODIE, EFFET, EXPRESSION, &c.)

FIN DE LA TABLE DES ACCORDS.

Nous parlerons aux mots HARMONIE, BASSE-FONDAMENTALE, COMPOSITION, &c. de la manière d'employer tous ces *Accords* pour en former une Harmonie régulière. J'ajouterai seulement ici les observations suivantes.

I. C'est une grande erreur de penser que le choix des renversemens d'un même *Accord* soit indifférent pour l'Harmonie ou pour l'expression. Il n'y a pas un de ces renversemens qui n'ait son caractère propre. Tout le monde sent l'opposition qui se trouve entre la douceur de la Fausse-Quinte & l'aigreur du Triton, & cependant l'un de ces Intervalles est renversé de l'autre. Il en est de même de la Septième diminuée & de la Seconde superflue, de la Seconde ordinaire & de la Septième. Qui ne sait combien la Quinte est plus sonore que la Quarte? L'*Accord* de Grande-Sixte & celui de petite-Sixte mineure, sont deux faces du même *Accord* fondamental; mais de combien l'une n'est-elle pas plus harmonieuse que l'autre? L'*Accord* de petite Sixte majeure, au contraire, n'est-il pas plus brillant que celui de fausse Quinte? Et pour ne parler que du plus simple de tous les *Accords*, considérez la majesté de l'*Accord* parfait, la douceur de l'*Accord* de Sixte, & la fadeur de celui de Sixte-Quarte; tous cependant composés des mêmes Sons. En général les Intervalles superflus, les Dièses dans le haut, sont propres par leur dureté à exprimer l'emportement, la colère & les passions aigues. Au contraire, les Bémols à l'aigu & les Intervalles diminués forment une Harmonie plaintive, qui attendrit le cœur. C'est une multitude d'observations semblables, qui, lorsqu'un habile Musicien sait s'en prévaloir, le rendent maître des affections de ceux qui l'écoutent.

II. Le choix des Intervalles simples n'est guères moins important que celui des *Accords* pour la place où l'on doit les employer.

C'eſt, par exemple, dans le bas qu'il faut placer les Quintes & les Octaves par préférence, dans le haut les Tierces & les Sixtes. Tranſpoſez cet ordre, vous gâterez l'Harmonie en laiſſant les mêmes *Accords*.

III. Enfin l'on rend les *Accords* plus harmonieux encore, en les rapprochant par de petits Intervalles, plus convenables que les grands à la capacité de l'oreille. C'eſt ce qu'on appelle reſſerrer l'Harmonie, & que ſi peu de Muſiciens ſavent pratiquer. Les bornes du Diapaſon des voix ſont une raiſon de plus pour reſſerrer les Chœurs. On peut aſſurer qu'un Chœur eſt mal fait, lorſque les *Accords* divergent, lorſque les Parties crient, ſortent de leur Diapaſon & ſont ſi éloignées les unes des autres qu'elles ſemblent n'avoir plus de rapport entre elles.

On appelle encore *Accord* l'état d'un Inſtrument dont les Sons fixes ſont entre eux dans toute la juſteſſe qu'ils doivent avoir. On dit en ce ſens qu'un Inſtrument eſt d'*Accord*, qu'il n'eſt pas d'*Accord*, qu'il garde ou ne garde pas ſon *Accord*. La même expreſſion s'emploie pour deux Voix qui chantent enſemble, pour deux Sons qui ſe font entendre à la fois, ſoit à l'Uniſſon, ſoit en Contre-parties.

ACCORD DISSONNANT, FAUX ACCORD, ACCORD FAUX, ſont autant de différentes choſes qu'il ne faut pas confondre. *Accord diſſonnant* eſt celui qui contient quelque Diſſonnance; *Accord faux*, celui dont les Sons ſont mal accordés, & ne gardent pas entre eux la juſteſſe des Intervalles; *faux Accord*, celui qui choque l'oreille, parce qu'il eſt mal compoſé, & que les Sons, quoique juſtes, n'y forment pas un tout harmonique.

ACCORDER des Inſtrumens, c'eſt tendre ou lâcher les cordes, allonger ou raccourcir les tuyaux, augmenter ou diminuer la maſſe du Corps ſonore, juſqu'à ce que toutes les parties de l'Inſtrument ſoient au Ton qu'elles doivent avoir.

Pour *Accorder* un Inſtrument, il faut d'abord fixer un Son qui ſerve aux autres de terme de comparaiſon. C'eſt ce qu'on appelle, prendre ou donner le Ton. (Voyez TON.) Ce Son eſt ordinairement l'*ut* pour l'Orgue & le Clavecin, le *la* pour le Violon & la Baſſe, qui ont ce *la* ſur une corde à vuide & dans un *Medium* propre à être aiſément ſaiſi par l'oreille.

A l'égard des Flûtes, Hautbois, Baſſons, & autres Inſtrumens à vent, ils ont leur Ton à-peu-près fixé, qu'on ne peut guères changer qu'en changeant quelque pièce de l'Inſtrument. On peut encore les allonger un peu à l'emboiture des pièces, ce qui baiſſe le Ton de quelque choſe; mais il doit néceſſairement réſulter des tons faux de ces variations, parce que la juſte proportion eſt rompue entre la longueur totale de l'Inſtrument & les diſtances d'un trou à l'autre.

Quand le Ton eſt déterminé, on y fait rapporter tous les autres Sons de l'Inſtrument, leſquels doivent être fixés par l'Accord ſelon les Intervalles qui leur conviennent. L'Orgue & le Clavecin *s'accordent* par Quintes, juſqu'à ce que la Partition ſoit faite, & par Octaves pour le reſte du Clavier; La Baſſe & le Violon par Quintes; la Viole & la Guitarre par Quartes & par Tierces, &c. En général on choiſit toujours des Intervalles conſonnans & harmonieux, afin que l'oreille en ſaiſiſſe plus aiſément la juſteſſe.

Cette juſteſſe des Intervalles ne peut, dans la pratique, s'obſerver à toute rigueur, & pour qu'ils puiſſent tous s'*Accorder* entre eux, il faut que chacun en particulier ſouffre quelque altération. Chaque eſpèce d'Inſtrument a pour cela ſes règles particulières & ſa méthode d'*Accorder*. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

On obſerve que les Inſtrumens dont on tire le Son par inſpiration, comme la Flûte & le Hautbois, montent inſenſiblement quand on a joué quelque temps; ce qui vient, ſelon quelques-uns, de l'humidité qui, ſortant de la bouche avec l'air, les renfle & les raccourcit; ou plutôt, ſuivant la Doctrine de M. Euler, c'eſt que la chaleur & la réfraction que l'air reçoit pendant l'inſpiration rendent ſes vibrations plus fréquentes, diminuent ſon poids, & augmentant ainſi le poids relatif de l'Atmoſphère, rendent le Son un peu plus aigu.

Quoi qu'il en ſoit de la cauſe, il faut, en *Accordant*, avoir égard à l'effet prochain, & forcer un peu le vent quand on donne ou reçoit le Ton ſur ces Inſtrumens; car pour reſter d'Accord durant le Concert, ils doivent être un peu trop bas en commençant.

ACCORDEUR. *ſ. m.* On appelle *Accordeurs* d'Orgue ou de Clavecin, ceux qui vont dans les Égliſes ou dans les maiſons accom-

moder & accorder ces Instrumens, & qui, pour l'ordinaire, en font aussi les Facteurs.

ACOUSTIQUE. *s. f.* Doctrine ou Théorie des Sons. (Voyez Son.) Ce mot est de l'invention de M. Sauveur, & vient du Grec ἀκούω, j'entends.

L'*Acoustique* est proprement la Partie théorique de la Musique: c'est elle qui donne ou doit donner les raisons du plaisir que nous font l'Harmonie & le Chant, qui détermine les rapports des Intervalles harmoniques, qui découvre les affections ou propriétés des cordes vibrantes, &c. (Voyez Cordes, Harmonie.)

Acoustique est aussi quelquefois adjectif; on dit : l'Organe *Acoustique*, un Phénomène *Acoustique*, &c.

ACTE. *s. m.* Partie d'un Opéra séparée d'une autre dans la représentation par un espace appellé Entre-Acte. (Voyez Entre-Acte.)

L'unité de temps & de lieu doit être aussi rigoureusement observée dans un *Acte* d'Opéra que dans une Tragédie entière du genre ordinaire, & même plus, à certains égards; car le Poëte ne doit point donner à un Acte d'Opéra une durée hypothétique plus longue que celle qu'il a réellement, parce qu'on ne peut supposer que ce qui se passe sous nos yeux dure plus long-temps que nous ne le voyons durer en effet: mais il dépend du Musicien de précipiter ou ralentir l'action jusqu'à un certain point, pour augmenter la vraisemblance ou l'intérêt; liberté qui l'oblige à bien étudier la gradation des passions théatrales, le temps qu'il faut pour les développer, celui où le progrès est au plus haut point, & celui où il convient de s'arrêter pour prévenir l'inattention, la langueur, l'épuisement du Spectateur. Il n'est pas non plus permis de changer de décoration & de faire sauter le théatre d'un lieu à un autre, au milieu d'un *Acte*, même dans le genre merveilleux; parce qu'un pareil saut choque la raison, la vérité, la vraisemblance, & détruit l'illusion que la première loi du Théatre est de favoriser en tout. Quand donc l'action est interrompue par de tels changemens, le Musicien ne peut savoir ni comment il les doit marquer, ni ce qu'il doit

doit faire de son Orchestre pendant qu'ils durent, à moins d'y représenter le même cahos qui règne alors sur la Scène.

Quelquefois le premier *Acte* d'un Opéra ne tient point à l'action principale & ne lui sert que d'introduction. Alors il s'appelle *Prologue.* (*Voyez ce mot.*) Comme le Prologue ne fait point partie de la Pièce, on ne le compte point dans le nombre des *Actes* qu'elle contient & qui est souvent de cinq dans les Opéra François, mais toujours de trois dans les Italiens. (Voyez OPÉRA.)

ACTE DE CADENCE, est un mouvement dans une des parties, & sur-tout dans la Basse, qui oblige toutes les autres Parties à concourir à former une Cadence, ou à l'éviter expressément. (Voyez CADENCE, ÉVITER.)

ACTEUR. *s. m.* Chanteur qui fait un rôle dans la représentation d'un Opéra. Outre toutes les qualités qui doivent lui être communes avec l'*Acteur* dramatique, il doit en avoir beaucoup de particulières pour réussir dans son Art. Ainsi il ne suffit pas qu'il ait un bel organe pour la parole, s'il ne l'a tout aussi beau pour le Chant; car il n'y a pas une telle liaison entre la voix parlante & la voix chantante, que la beauté de l'une suppose toujours celle de l'autre. Si l'on pardonne à un Acteur le défaut de quelque qualité qu'il a pu se flatter d'acquérir, on ne peut lui pardonner d'oser se destiner au Théatre, destitué des qualités naturelles qui y sont nécessaires, telles entre autres que la voix dans un Chanteur. Mais par ce mot *voix*, j'entends moins la force du timbre, que l'étendue, la justesse & la flexibilité. Je pense qu'un Théatre, dont l'objet est d'émouvoir le cœur par les Chants, doit être interdit à ces voix dures & bruyantes qui ne font qu'étourdir les oreilles; & que, quelque peu de voix que puisse avoir un *Acteur*, s'il l'a juste, touchante, facile, & suffisamment étendue, il en a tout autant qu'il en faut; il saura toujours bien se faire entendre, s'il sait se faire écouter.

Avec une voix convenable l'*Acteur* doit l'avoir cultivée par l'Art, & quand sa voix n'en auroit pas besoin, il en auroit besoin lui-même pour saisir & rendre avec intelligence la partie musicale de ses rôles. Rien n'est plus insupportable & plus

dégoûtant que de voir un Héros dans les transports des passions les plus vives, contraint & gêné dans son rôle, peiner & s'assujettir en écolier qui répète mal sa leçon; montrer, au lieu des combats de l'Amour & de la Vertu, ceux d'un mauvais Chanteur avec la Mesure & l'Orchestre, & plus incertain sur le Ton que sur le parti qu'il doit prendre. Il n'y a n'y chaleur ni grace sans facilité, & l'*Acteur* dont le rôle lui coûte, ne le rendra jamais bien.

Il ne suffit pas à l'*Acteur* d'Opéra d'être un excellent Chanteur; s'il n'est encore un excellent Pantomine; car il ne doit pas seulement faire sentir ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce qu'il laisse dire à la symphonie. L'Orchestre ne rend pas un sentiment qui ne doive sortir de son ame; ses pas, ses regards, son geste, tout doit s'accorder sans cesse avec la Musique, sans pourtant qu'il paroisse y songer; il doit intéresser toujours, même en gardant le silence, & quoiqu'occupé d'un rôle difficile, s'il laisse un instant oublier le Personnage pour s'occuper du Chanteur, ce n'est qu'un Musicien sur la Scène; il n'est plus *Acteur*. Tel excella dans les autres Parties qui s'est fait siffler pour avoir négligé celle-ci. Il n'y a point d'*Acteur* a qui l'on ne puisse, à cet égard, donner le célèbre *Chassé* pour modèle. Cet excellent pantomine, en mettant toujours son Art au-dessus de lui, & s'efforçant toujours d'y exceller, s'est ainsi mis lui-même fort au-dessus de ses Confrères : Acteur unique & homme estimable, il laissera l'admiration & le regret de ses talens aux Amateurs de son Théatre, & un souvenir honorable de sa personne à tous les honnêtes gens.

ADAGIO. *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un Air désigne le second, du lent au vîte, des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. (Voyez MOUVEMENT.) *Adagio* est un adverbe Italien qui signifie, *à l'aise*, *posément*, & c'est aussi de cette manière qu'il faut battre la Mesure des Airs auxquels il s'applique.

Le mot *Adagio* se prend quelquefois substantivement, & s'applique par métaphore aux morceaux de Musique dont il détermine le mouvement : il en est de même des autres mots

semblables. Ainsi, l'on dira : un *Adagio* de Tartini, un *Andante* de S. Martino, un *Allegro* de Locatelli, &c.

AFFETTUOSO. *adj. pris adverbialement.* Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement moyen entre l'*Andante* & l'*Adagio*, & dans le caractère du Chant une expression affectueuse & douce.

AGOGÉ. Conduite. Une des subdivisions de l'ancienne Mélopée, laquelle donne les règles de la marche du Chant par degrés alternativement conjoints ou disjoints, soit en montant, soit en descendant. (Voyez MÉLOPÉE.)

Martianus Cappella donne, après Artistide Quintilien, au mot *Agogé*, un autre sens que j'expose au mot TIRADE.

AGRÉMENS DU CHANT. On appelle ainsi dans la Musique Françoise certains tours de gosier & autres ornemens affectés aux Notes qui sont dans telle ou telle position, selon les règles prescrites par le goût du Chant. (Voyez GOUT DU CHANT.)

Les principaux de ces *Agrémens* sont : l'ACCENT, le COULÉ, le FLATTÉ, le MARTELLEMENT, la CADENCE PLEINE, la CADENCE BRISÉE, & le PORT DE VOIX. Voyez ces articles chacun en son lieu; & la *Planche* B, *Figure* 13.

AIGU, *adj.* Se dit d'un Son perçant ou élevé par rapport à quelque autre Son. (Voyez SON.)

En ce sens, le mot *Aigu* est opposé au mot *Grave*. Plus les vibrations du corps sonore sont fréquentes, plus le Son est *Aigu*.

Les Sons considérés sous les rapports d'*Aigus* & de *Graves* sont le sujet de l'Harmonie. (Voyez HARMONIE, ACCORD.)

AJOUTÉE, ou *Acquise*, ou *Surnuméraire. adj. pris substantivement.* C'étoit dans la Musique Grecque la Corde ou le Son qu'ils appelloient PROSLAMBANOMENOS. (*Voyez ce mot.*)

Sixte ajoutée est une Sixte qu'on ajoute à l'Accord parfait, & de laquelle cet Accord ainsi augmenté prend le nom. (Voyez ACCORD & SIXTE.)

AIR. Chant qu'on adapte aux paroles d'une Chanson, ou d'une petite Pièce de Poésie propre à être chantée, & par extension l'on appelle *Air* la Chanson même.

Dans les Opéra l'on donne le nom d'*Airs* à tous les Chants

mesurés pour les distinguer du Récitatif, & généralement on appelle *Air* tout morceau complet du Musique vocale ou instrumentale formant un Chant, soit que ce morceau fasse lui seul une Pièce entière, soit qu'on puisse le détacher du tout dont il fait partie, & l'exécuter séparément.

Si le sujet ou le Chant est partagé en deux Parties, l'*Air* s'appelle *Duo*; si en trois, *Trio*, &c.

Saumaise croit que ce mot vient du Latin *æra*; & Burette est de son sentiment, quoique Ménage le combatte dans ses étymologies de la Langue Françoise.

Les Romains avoient leurs signes pour le Rhythme ainsi que les Grecs avoient les leurs; & ces signes, tirés aussi de leurs caractères, se nommoient non-seulement *numerus*, mais encore *æra*, c'est-à-dire, nombre, ou la marque du nombre, *numeri nota*, dit Nonnius Marcellus. C'est en ce sens que le mot *æra* se trouve employé dans ce Vers de Lucile:

Hæc est ratio? perversa æra! Summa subducta improbè!

Et Sextus Rufus s'en est servi de même.

Or, quoique ce mot ne se prît originairement que pour le nombre ou la mesure du Chant, dans la suite on en fit le même usage qu'on avoit fait du mot *numerus*, & l'on se servit du mot *æra* pour désigner le Chant même; d'où est venu, selon les deux Auteurs cités, le mot François *Air*, & l'Italien *Aria* pris dans le même sens.

Les Grecs avoient plusieurs sortes d'*Airs* qu'ils appelloient Nomes ou Chansons. (Voyez CHANSON.) Les Nomes avoient chacun leur caractère & leur usage, & plusieurs étoient propres à quelque instrument particulier, à-peu-près comme ce que nous appellons aujourd'hui *Pièces* ou *Sonates*.

La Musique moderne a diverses espèces d'*Airs* qui conviennent chacune à quelque espèce de Danse dont ces Airs portent le nom. (Voyez MENUET, GAVOTTE, MUSETTE, PASSEPIED, &c.)

Les *Airs* de nos Opéra sont, pour ainsi dire, la toile ou le fond sur quoi se peignent les tableaux de la Musique imitative; la Mélodie est le dessein, l'Harmonie est le coloris;

tous les objets pittoresques de la belle nature, tous les sentimens réfléchis du cœur humain, sont les modèles que l'Artiste imite; l'attention, l'intérêt, le charme de l'oreille, & l'émotion du cœur, sont la fin de ces imitations. (Voyez IMITATION.) Un *Air* savant & agréable, un *Air* trouvé par le Génie & composé par le Goût, est le chef-d'œuvre de la Musique; c'est-là que se développe une belle voix, que brille une belle Symphonie; c'est-là que la passion vient insensiblement émouvoir l'ame par le sens. Après un bel *Air*, on est satisfait, l'oreille ne desire plus rien; il reste dans l'imagination, on l'emporte avec soi, on le répète à volonté; sans pouvoir en rendre une seule Note on l'exécute dans son cerveau tel qu'on l'entendit au Spectacle; on voit la Scène, l'Acteur, le Théatre; on entend l'accompagnement, l'applaudissement. Le véritable Amateur ne perd jamais les beaux *Airs* qu'il entendit en sa vie; il fait recommencer l'Opéra quand il veut.

Les paroles des *Airs* ne vont point toujours de suite, ne se débitent point comme celles du Récitatif; quoiqu'assez courtes pour l'ordinaire, elles se coupent, se répètent, se transposent au gré du Compositeur: elles ne font point une narration qui passe; elles peignent, ou un tableau qu'il faut voir sous divers points de vue, ou un sentiment dans lequel le cœur se complaît, duquel il ne peut, pour ainsi dire, se détacher, & les différentes phrases de l'*Air* ne sont qu'autant de manières d'envisager la même image. Voilà pourquoi le sujet doit être un. C'est par ces répétitions bien entendues, c'est par ces coups redoublés qu'une expression, qui d'abord n'a pu vous émouvoir, vous ébranle enfin, vous agite, vous transporte hors de vous, & c'est encore par le même principe que les Roulades, qui, dans les *Airs* pathétiques paroissent si déplacées, ne le sont pourtant pas toujours: le cœur pressé d'un sentiment très-vif l'exprime souvent par des Sons inarticulés plus vivement que par des paroles. (Voyez NEUME.)

La forme des *Airs* est de deux espèces. Les petits *Airs* sont ordinairement composés de deux reprises qu'on chante chacune deux fois; mais les grands *Airs* d'Opéra sont le plus souvent en Rondeau. (Voyez RONDEAU.)

ALSEGNO. Ces mots écrits à la fin d'un *Air* en Rondeau, marquent qu'il faut reprendre la première Partie, non tout-à-fait au commencement, mais à l'endroit où est marqué le renvoi.

ALLA BREVE, Terme Italien qui marque une sorte de Mesure à deux Temps fort vîte, & qui se note pourtant avec une Ronde ou semi-breve par Temps. Elle n'est plus guères d'usage qu'en Italie, & seulement dans la Musique d'Église. Elle répond assez à ce qu'on appelloit en France du *Gros-fa.*

ALLA ZOPPA. Terme Italien qui annonce un mouvement contraint, & syncopant entre deux Temps, sans syncoper entre deux Mesures; ce qui donne aux Notes une marche inégale & comme boîteuse. C'est un avertissement que cette même marche continue ainsi jusqu'à la fin de l'Air.

ALLEGRO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien écrit à la tête d'un Air, indique, du vîte au lent, le second des cinq principaux degrés de Mouvement distingués dans la Musique Italienne. *Allegro*, signifie *gai*; & c'est aussi l'indication d'un mouvement gai, le plus vif de tous après le *presto.* Mais il ne faut pas croire pour cela que ce mouvement ne soit propre qu'à des sujets gais; il s'applique souvent à des transports de fureur, d'emportement & de désespoir, qui n'ont rien moins que de la gaieté. (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif *Allegretto* indique une gaieté plus modérée, un peu moins de vivacité dans la Mesure.

ALLEMANDE, *s. f.* sorte d'Air ou de Pièce de Musique dont la Musique est à quatre Temps & se bat gravement. Il paroît par son nom que ce caractère d'Air nous est venu d'Allemagne, quoiqu'il n'y soit point connu du tout. L'*Allemande* en Sonate est par-tout vieillie, & à peine les Musiciens s'en servent-ils aujourd'hui : ceux qui s'en servent encore, lui donnent un mouvement plus gai.

ALLEMANDE, est aussi l'Air d'une Danse fort commune en Suisse & en Allemagne. Cet Air, ainsi que la Danse a beaucup de gaité : il se bat à deux temps.

ALTUS. Voyez HAUTE-CONTRE.

AMATEUR, celui qui, sans être Musicien de profession, fait sa Partie dans un Concert pour son plaisir & par amour pour la Musique.

On appelle encore *Amateurs* ceux qui, ſans ſavoir la Muſique, ou du moins ſans l'exercer, s'y connoiſſent, ou prétendent s'y connoître, & fréquentent les Concerts.

Ce mot eſt traduit de l'Italien *Dilettante.*

AMBITIUS, *ſ. m.* Nom qu'on donnoit autrefois à l'étendue de chaque Ton ou Mode du grave à l'aigu : car quoique l'étendue d'un Mode fût en quelque manière fixée à deux Octaves, il y avoit des Modes irréguliers dont l'*Ambitius* excédoit cette étendue, & d'autres imparfaits où il n'y arrivoit pas.

Dans le Plain-Chant, ce mot eſt encore uſité : mais l'*Ambitius* des Modes parfaits n'y eſt que d'une Octave : ceux qui la paſſent s'appellent *Modes ſuperflus;* ceux qui n'y arrivent pas, *Modes diminués,* (Voyez MODES, TONS DE L'EGLISE.)

AMOROSO. Voyez TENDREMENT.

ANACAMPTOS. Terme de la Muſique Grecque, qui ſignifie une ſuite de Notes rétrogrades, ou procédant de l'aigu au grave; c'eſt le contraire de l'*Eutia.* Une des parties de l'ancienne Mélopée portoit auſſi le nom d'*Anacamptoſa.* (Voyez MÉLOPÉE.)

ANDANTE, *adj. pris ſubſtantivement.* Ce mot écrit à la tête d'un Air déſigne, du lent au vîte, le troiſième des cinq principaux degrés de Mouvement diſtingués dans la Muſique Italienne. *Andante* eſt le Participe du verbe Italien *Andare*, aller. Il caractériſe un mouvement marqué ſans être gai, & qui répond à-peu-près à celui qu'on déſigne en François par le mot *Gracieuſement.* (Voyez MOUVEMENT.)

Le diminutif ANDANTINO indique un peu moins de gaité dans la Meſure : ce qu'il faut bien remarquer, le diminutif *Larghetto* ſignifiant tout le contraire. (Voyez LARGO.)

ANONNER, *v. n.* C'eſt déchiffrer avec peine & en héſitant la Muſique qu'on a ſous les yeux.

ANTIENNE, *ſ. f.* En Latin, *Antiphona.* Sorte de Chant uſité dans l'Egliſe Catholique.

Les *Antiennes* ont été ainſi nommées parce que dans leur origine on les chantoit à deux chœurs qui ſe répondoient alternativement, & l'on comprenoit ſous ce titre les Pſeaumes & les Hymmes que l'on chantoit dans l'Égliſe. Ignace, Diſciple des Apôtres, a été ſelon Socrate, l'Auteur de cette manière de chan-

ter parmi les Grecs, & Ambroise l'a introduite dans l'Église Latine. Théodoret en attribue l'invention à Diodore & à Flavien.

Aujourd'hui la signification de ce terme est restreinte à certains passages cours tirés de l'Écriture, qui conviennent à la Fête qu'on célèbre, & qui précédant les Pseaumes & Cantiques, en réglent l'intonation.

L'on a aussi conservé le nom d'*Antiennes* à quelques Hymnes qu'on chante en l'honneur de la Vierge, telles que *Regina cœli*; *Salve Regina*, *&c.*

ANTIPHONIE, *s. f.* Nom que donnoient les Grecs à cette espèce de Symphonie, qui s'exécutoit par diverses Voix ou par divers Instrumens à l'Octave ou à la double Octave, par opposition à celle qui s'exécutoit au simple Unisson, & qu'ils appelloient *Homophonie*. (Voyez SYMPHONIE, HOMOPHONIE.)

Ce mot vien, d'Ἀντὶ, *contre*, & de φωνὴ, *voix*, comme qui diroit, *opposition de voix.*

ANTIPHONIER ou ANTIPHONAIRE, *s. m.* Livre qui contient en Notes les Antiennes & autres Chants dont on use dans l'Église Catholique.

APOTHETHUS. Sorte de Nome propre aux Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

APOTOME, *s. m.* Ce qui reste d'un Ton majeure après qu'on en a retranché un *Limma*, qui est un Intervalle moindre d'un Comma que le Semi-Ton majeur. Par conséquent, l'*Apotome* est d'un Comma plus grand que le Semi-Ton moyen. (Voyez COMMA, SEMI-TON.)

Les Grecs, qui n'ignoroient pas que le Ton majeur ne peut, par des divisions rationelles, se partager en deux parties égales, le partageoient inégalement de plusieurs manières. (Voyez INTERVALLE.)

De l'une de ces divisions, inventée par Pythagore, ou plutôt, par Philolaüs son Disciple, résultoit le Dièse ou Limma d'un côté, & de l'autre l'*Apotome*, dont la raison est de 2048 à 2187.

La génération de cet *Apotome* se trouve à la Septième Quinte *ut* Dièse en commençant par *ut* naturel : car la quantité dont cet *ut* Dièse surpasse l'*ut* naturel le plus rapproché,

proché, eſt préciſément le rapport que je viens de marquer.

Les Anciens donnoient encore le même nom à d'autres Intervalles. Ils appelloient *Apotome majeur* un petit Intervalle que M. Rameau appelle Quart de Ton enharmonique, lequel eſt formé de deux Sons en raiſon de 125 à 128.

Et ils appelloient *Apotome mineur* l'Intervalle de deux Sons en raiſon de 2025 à 2048 : Intervalle encore moins ſenſible à l'oreille que le précédent.

Jean de Muris & ſes Contemporains, donnent par-tout le nom d'*Apotome* au Semi-Ton mineur, & celui de *Dièſe* au Semi-Ton majeur.

APPRÉCIABLE, *adj.* Les Sons *Appréciables* ſont ceux dont on peut trouver ou ſentir l'Uniſſon & calculer les Intervalles. M. Euler donne un eſpace de huit Octaves depuis le Son le plus aigu juſqu'au Son le plus grave *Appréciables* à notre oreille : mais ces Sons extrêmes n'étant guères agréables, on ne paſſe pas communément dans la pratique les bornes de cinq Octaves, telles que les donne le Clavier à Ravallement. Il y a auſſi un degré de force au-delà duquel le Son ne peut plus s'*Apprécier*. On ne ſauroit *Apprécier* le Son d'une groſſe cloche dans le clocher même ; il faut en diminuer la force en s'éloignant, pour le diſtinguer. De même les Sons d'une voix qui crie, ceſſent d'être *Appréciables* ; c'eſt pourquoi ceux qui chantent fort ſont ſujets à chanter faux. A l'égard du Bruit, il ne s'*Apprécie jamais* ; & c'eſt ce qui fait ſa différence d'avec le Son. (Voyez BRUIT & SON.)

APYCNI, *adj. plur.* Les Anciens appelloient ainſi dans les Genres épais trois des huit Sons ſtables de leur ſyſtême ou Diagramme, leſquels ne touchoient d'aucun côté les Intervalles ſerrés ; ſavoir, la Proſlambanomène, la Néte Synnéménon, & la Néte Hyperboléon.

Ils appelloient auſſi *Apycnos* ou *non-épais* le Genre Diatonique, parce que dans les Tetracordes de ce Genre la ſomme des deux premiers Intervalles étoit plus grande que le troiſième. (Voyez ÉPAIS, GENRE, SON, TETRACORDE.)

ARBITRIO. Voyez CADENZA.

ARCO, *Archet, ſ. m.* Ces mots Italiens *Con l'Arco*, marquent

qu'après avoir pincé les cordes, il faut reprendre l'*Archet* à l'endroit où ils ſont écrits.

ARIETTE, *ſ. f.* Ce diminutif, venu de l'Italien, ſignifie proprement *petit Air*; mais le ſens de ce mot eſt changé en France, & l'on y donne le nom d'*Ariettes* à de grands morceaux de Muſique d'un mouvement pour l'ordinaire aſſez gai & marqué, qui ſe chantent avec des Accompagnemens de Symphonie, & qui ſont communément en Rondeau. (Voyez AIR, RONDEAU.)

ARIOSO, *adj. pris adverbialement.* Ce mot Italien à la tête d'un Air, indique une manière de Chant ſoutenue, dévéloppée, & affectée aux grands Airs.

ARISTOXENIENS. Secte qui eut pour Chef Ariſtoxène de Tarente, Diſciple d'Ariſtote, & qui étoit oppoſée aux Pythagoriciens ſur la meſure des Intervalles & ſur la manière de déterminer les rapports des Sons; de ſorte que les *Ariſtoxéniens* s'en rapportoient uniquement au jugement de l'oreille, & les Pythagoriciens à la préciſion du calcul. (Voyez PYTHAGORICIENS.)

ARMER LA CLEF. C'eſt y mettre le nombre de Dièſes ou de Bémols convenables au Ton & au Mode dans lequel on veut écrire de la Muſique. (Voyez BÉMOL, CLEF, DIÈSE.)

ARPÉGER, *v. n.* C'eſt faire une ſuite d'Arpèges. (*Voyez l'article ſuivant.*)

ARPEGGIO, ARPÉGE, ou ARPÉGEMENT, *ſ. m.* Manière de faire entendre ſucceſſivement & rapidement les divers Sons d'un Accord, au lieu de les frapper tous à la fois.

Il y a des Inſtrumens ſur leſquels on ne peut former un Accord plein qu'en Arpégeant; tels ſont le Violon, le Violoncelle, la Viole, & tous ceux dont on joue avec l'Archet; car la convexité du Chevalet empêche que l'Archet ne puiſſe appuyer à la fois ſur toutes les cordes. Pour former donc des Accords ſur ces Inſtrumens, on eſt contraint d'Arpéger, & comme on ne peut tirer qu'autant de Sons qu'il y a de cordes, l'*Arpège* du Violoncelle ou du Violon ne ſauroit être compoſé de plus de quatre Sons. Il faut pour Arpéger que les doigts ſoient arrangés chacun ſur ſa corde, & que l'*Arpège* ſe

tiré d'un seul & grand coup d'Archet qui commence fortement sur la plus grosse corde, & vienne finir en tournant & adoucissant sur la Chanterelle. Si les doigts ne s'arrangeoient sur les cordes que successivement, ou qu'on donnât plusieurs coups d'Archet, ce ne seroit plus Arpéger; ce seroit passer très-vîte plusieurs Notes de suite.

Ce qu'on fait sur le Violon par nécessité, on le pratique par goût sur le Clavecin. Comme on ne peut tirer de cet Instrument que des Sons qui ne tiennent pas, on est obligé de les refrapper sur des Notes de longue durée. Pour faire durer un Accord plus long-temps, on le frappe en Arpégeant, commençant par les Sons bas, & observant que les doigts qui ont frappé les premiers ne quittent point leurs touches que tout l'*Arpège* ne soit achevé, afin que l'on puisse entendre à la fois tous les Sons de l'Accord. (Voyez ACCOMPAGNEMENT.)

Arpeggio est un mot Italien qu'on a francisé dans celui d'*Arpège*. Il vient du mot *Arpa*, à cause que c'est du jeu de la Harpe qu'on a tiré l'idée de l'*Arpégement*.

ARSIS & THESIS. Terme de Musique & de Prosodie. Ces deux mots sont Grecs. *Arsis* vient du Verbe αἴρω *tollo*, j'élève, & marque l'élévation de la voix ou de la main; l'abbaissement qui suit cette élévation est ce qu'on appelle θέσις, *depositio*, *remissio*.

Par rapport donc à la Mesure, *per Arsin* signifie, *en levant*, ou *durant le premier temps*; *per Thesin*, *en baissant*, ou *durant le dernier temps*. Sur quoi l'on doit observer que notre manière de marquer la Mesure est contraire à celle des Anciens; car nous frappons le premier temps & levons le dernier. Pour ôter toute équivoque, on peut dire qu'*Arsis* indique le *temps fort*, & *Thesis* le *temps foible*. (Voyez MESURE, TEMPS, BATTRE LA MESURE.)

Par rapport à la voix, on dit qu'un Chant, un Contre-Point, une Fugue, sont *per Thesin*, quand les Notes montent du grave à l'aigu; *per Arsin*, quand elles descendent de l'aigu au grave. Fugue *per Arsin* & *Thesin*, est celle qu'on appelle aujourd'hui Fugue renversée ou Contre-fugue, dans laquelle la réponse se fait en sens contraire; c'est-à-dire, en descendant si la Guide a monté, & en montant si la Guide a descendu. (Voyez FUGUE.)

ASSAI. Adverbe augmentatif qu'on trouve aſſez ſouvent joint au mot qui indique le mouvement d'un Air. Ainſi *preſto Aſſai*, *largo Aſſai*, ſignifient *fort vîte*, *fort lent*. L'Abbé Broſſard a fait ſur ce mot une de ſes bévues ordinaires en ſubſtituant à ſon vrai & unique ſens celui d'*une ſage médiocrité de lenteur ou de viteſſe*. Il a cru qu'*Aſſai* ſignifioit *aſſez*. Sur quoi l'on doit admirer la ſingulière idée qu'a eu cet auteur de préférer, pour ſon Vocabulaire, à ſa langue maternelle une langue étrangère qu'il n'entendoit pas.

AUBADE, *ſ. f.* Concert de nuit en plein air ſous les fenêtres de quelqu'un. (Voyez SÉRÉNADE.)

AUTHENTIQUE ou AUTHENTE, *adj.* Quand l'Octave ſe trouve diviſée harmoniquement, comme dans cette proportion 6. 4. 3. c'eſt-à-dire, quand la Quinte eſt au grave, & la Quarte à l'aigu, le Mode ou le Ton s'appelle *Authentique* ou *Authente*; à la différence du Ton *Plagal*, où l'Octave eſt diviſée arithmétiquement, comme dans cette proportion 4. 3. 2 : ce qui met la Quarte au grave & la Quinte à l'aigu.

A cette explication adoptée par tous les auteurs, mais qui ne dit rien, j'ajouterai la ſuivante; le lecteur pourra choiſir.

Quand la Finale d'un Chant en eſt auſſi la Tonique, & que le Chant ne deſcend pas juſqu'à la Dominante au-deſſous, le Ton s'appelle *Authentique* : mais ſi le Chant deſcend ou finit à la Dominante, le Ton eſt *Plagal*. Je prends ici ces mots de *Tonique* & de *Dominante* dans l'acception muſical.

Ces différences d'*Authente* & de *Plagal* ne s'obſervent plus que dans le Plain-Chant; &, ſoit qu'on place la Finale au bas du Diapaſon, ce qui rend le Ton *Authentique*; ſoit qu'on la place au milieu, ce qui le rend *Plagal*; pourvu qu'au ſurplus la modulation ſoit régulière, la Muſique moderne admet tous les Chants comme *Authentiques* également, en quelque lieu du Diapaſon que puiſſe tomber la Finale. (Voyez MODE.)

Il y a dans les huit Tons de l'Égliſe Romaine quatre Tons *Authentiques*; ſavoir, le premier, le troiſième, le cinquième, & le ſeptième. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

On appelloit autrefois *Fugue Authentique* celle dont le ſujet procédoit en montant; mais cette dénomination n'eſt plus d'uſage.

B.

B *fa si*, ou B *fa b mi*, ou simplement B. Nom du septième Son de la Gamme de l'Arétin, pour lequel les Italiens & les autres Peuples de l'Europe répètent le B, disant B *mi* quand il est naturel, B *fa* quand il est Bémol; mais les François l'appellent *Si*. (Voyez Si.)

B *Mol*. (Voyez Bémol.)

B *Quarre*. (Voyez Béquarre.)

BALLET, *s. m.* Action théatrale qui se représente par la Danse guidée par la Musique. Ce mot vient du vieux François *Baller*, danser, chanter, se réjouir.

La Musique d'un *Ballet* doit avoir encore plus de cadence & d'accent que la Musique vocale, parce qu'elle est chargée de signifier plus de choses, que c'est à elle seule d'inspirer au Danseur la chaleur & l'expression que le Chanteur peut tirer des paroles, & qu'il faut, de plus, qu'elle supplée, dans le langage de l'ame & des passions, tout ce que la Danse ne peut dire aux yeux du Spectateur.

Ballet est encore le nom qu'on donne en France à une bizarre sorte d'Opéra, où la Danse n'est guères mieux placée que dans les autres, & n'y fait pas un meilleur effet. Dans la plupart de ces *Ballets*, les Actes forment autant de sujets différens, liés seulement entre eux par quelques rapports généraux étrangers à l'action, & que le Spectateur n'appercevroit jamais, si l'Auteur n'avoit soin de l'en avertir dans le Prologue.

Ces *Ballets* contiennent d'autres *Ballets* qu'on appelle autrement *Divertissemens* ou *Fêtes*. Ce sont des suites de Danses qui se succèdent sans sujet, ni liaison entre elles, ni avec l'action principale, & où les meilleurs Danseurs ne savent vous dire autre chose, sinon qu'ils dansent bien. Cette Ordonnance peu théatrale suffit pour un Bal, où chaque Acteur a rempli son objet lorsqu'il s'est amusé lui-même, & où l'intérêt que le Spectateur prend aux personnes, le dispense d'en donner à la chose; mais ce défaut de sujet & de liaison ne doit jamais être souffert sur la Scène, pas même dans la représentation d'un Bal, où le

tout doit être lié par quelque action secrette qui soutienne l'attention & donne de l'intérêt au Spectateur. Cette adresse d'Auteur n'est pas sans exemple, même à l'Opéra François, & l'on en peut voir un très-agréable dans les *Fêtes Vénitiennes*, Acte du Bal.

En général, toute Danse qui ne peint rien qu'elle-même, & tout *Ballet* qui n'est qu'un Bal, doivent être bannis du Théatre lyrique. En effet, l'action de la Scène est toujours la répréfentation d'une autre action, & ce qu'on y voit n'est que l'image de ce qu'on y suppose; de sorte que ce ne doit jamais être un tel ou un tel Danseur qui se présente à vous, mais le personnage dont il est révêtu. Ainsi, quoique la Danse de Société puisse ne rien représenter qu'elle même, la Danse théatrale doit nécessairement être l'imitation de quelque autre chose, de même que l'Auteur chantant représente un homme qui parle, & la décoration d'autres lieux que ceux qu'elle occupe.

La pire sorte de *Ballets* est celle qui roule sur des sujets allégoriques, & où par conséquent il n'y a qu'imitation d'imitation. Tout l'art de ces sortes de Drames consiste à présenter sous des images sensibles des rapports purement intellectuels, & à faire penser au Spectateur toute autre chose que ce qu'il voit, comme si, loin de l'attacher à la Scène, c'étoit un mérite de l'en éloigner. Ce genre exige, d'ailleurs, tant de subtilité dans le Dialogue, que le Musicien se trouve dans un Pays perdu parmi les pointes, les allusions, les épigrammes, tandis que le Spectateur ne s'oublie pas un moment : comme qu'on fasse, il n'y aura jamais que le sentiment qui puisse amener celui-ci sur la Scène & l'identifier, pour ainsi dire, avec les Acteurs; tout ce qui n'est qu'intellectuel l'arrache à la Pièce, & le rend à lui-même. Aussi voit-on que les Peuples qui veulent & mettent le plus d'esprit au Théatre, sont ceux qui se soucient le moins de l'illusion. Que fera donc le Musicien sur des Drames qui ne donnent aucune prise à son Art? Si la Musique ne peint que des sentimens ou des images, comment rendra-t-elle des idées purement métaphysiques, telles que les allégories, où l'esprit est sans cesse occupé du rapport des objets qu'on lui présente avec ceux qu'on veut lui rappeller?

Quand les Compositeurs voudront réfléchir sur les vrais principes de leur Art, ils mettront avec plus de discernement dans le choix des Drames dont ils se chargent, plus de vérité dans l'expression de leurs sujets; & quand les paroles des Opéra diront quelque chose, la Musique apprendra bientôt à parler.

BARBARE, *adj.* Mode Barbare, Voyez LYDIEN.

BARCAROLLES, *s. f.* Sorte de Chansons en Langue Vénitienne que chantent les Gondoliers à Vénise. Quoique les Airs des *Barcarolles* soient faits pour le Peuple, & souvent composés par les Gondoliers mêmes, ils ont tant de mélodies & un accent si agréable qu'il n'y a pas de Musicien dans toute l'Italie qui ne se pique d'en savoir & d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les Gondoliers à tous les Théatres, les met à portée de se former sans frais l'oreille & le goût; de sorte qu'ils composent & chantent leurs Airs en gens qui, sans ignorer les finesses de la Musique, ne veulent point altérer le genre simple & naturel de leurs *Barcarolles*. Les paroles de ces Chansons sont communement plus que naturelles, comme les conversations de ceux qui les chantent: mais ceux à qui les peintures fidelles des mœurs du Peuple peuvent plaire, & qui aiment d'ailleurs le Dialecte Vénitien, s'en passionnent facilement, séduits par la beauté des Airs; de sorte que plusieurs Curieux en ont de très-amples recueils.

N'oublions pas de remarquer à la gloire du Tasse, que la plupart de Gondoliers savent par cœur une grande partie de son Poëme de la *Jérusalem délivrée*, que plusieurs le savent tout entier, qu'ils passent les nuits d'été sur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre, que c'est assurément une belle *Barcarolle* que le Poëme du Tasse, qu'Homere seul eut avant lui l'honneur d'être ainsi chanté, & que nul autre Poëme Épique n'en a eu depuis un pareil.

BARDES. Sorte d'hommes très-singuliers, & très-respectés jadis dans les Gaules, lesquels étoient à la fois Prêtres, Prophètes, Poëtes & Musiciens.

Bochard fait dériver ce nom de *Parat*, chanter; & Camden convient avec Festus que *Barde* signifie un Chanteur, en Celtique *Bard.*

BARIPYCNI, *adj.* Les Anciens appelloient ainsi cinq des huit Sons

ou Cordes ftables de leur fyftême ou Diagramme; favoir, l'Hypate-Hypaton, l'Hypate-Mefon, la Mefe, la Paramefe & la Nete-Dièzeugménon. (Voyez PYGNI, SON, TETRACORDE.)

BARYTON. Sorte de voix entre la Taille & la Baffe. (Voyez CONCORDANT.)

BAROQUE. Une Mufique *Baroque* eft celle dont l'Harmonie eft confufe, chargée de Modulations & de Diffonnances, le Chant dur & peu naturel, l'Intonation difficile, & le Mouvement contraint.

Il y a bien de l'apparence que ce terme vient du *Baroco* des Logiciens.

BARRÉS, C *barré*, forte de Mefure. (Voyez C.)

BARRES. Traits tirés perpendiculairement à la fin de chaque Mefure, fur les cinq lignes de la Portée, pour féparer la Mefure qui finit de celle qui recommence. Ainfi les Notes contenues entre deux *Barres* forment toujours une Mefure complette, égale en valeur & en durée à chacune des autres Mefures comprifes entre deux autres *Barres*, tant que le Mouvement ne change pas: mais comme il y a plufieurs fortes de Mefures qui diffèrent confidérablement en durée, les mêmes différences fe trouvent dans les valeurs contenues entre deux *Barres* de chacune de ces efpèces de Mefures. Ainfi dans le grand Triple qui fe marque par ce figne $\frac{3}{2}$ & qui fe bat lentement, la fomme des Notes comprifes entre deux *Barres* doit faire une Ronde & demie; & dans le petit triple $\frac{3}{8}$, qui fe bat vîte, les deux *Barres* n'enferment que trois Croches ou leur valeur: de forte que huit fois la valeur contenue entre deux *Barres* de cette dernière Mefure ne font qu'une fois la valeur contenue entre deux *Barres* de l'autre.

Le principal ufage des *Barres* eft de diftinguer les Mefures & d'en indiquer le *Frappé*, lequel fe fait toujours fur la Note qui fuit immédiatement la *Barre*. Elles fervent auffi dans les Partitions à montrer les Mefures correfpondantes dans chaque Portée. (Voyez PARTITION.)

Il n'y a pas plus de cent ans qu'on s'eft avifé de tirer des *Barres* de Mefure en Mefure. Auparavant la Mufique étoit fimple; on n'y voyoit guères que des Rondes, des Blanches & des Noires,

tres, peu de Croches, presque jamais de doubles Croches. Avec des divisions moins inégales, la Mesure en étoit plus aisée à suivre. Cependant j'ai vu nos meilleurs Musiciens embarrassés à bien exécuter l'ancienne Musique d'Orlande & de Claudin. Ils se perdoient dans la Mesure, faute des *Barres* auxquelles ils étoient accoutumés, & ne suivoient qu'avec peine des Parties chantées autrefois couramment par les Musiciens d'Henri III & de Charles IX.

BAS, en Musique, signifie la même chose que *Grave*, & ce terme est opposé à *haut* ou *aigu*. On dit ainsi que le Ton est trop *bas*, qu'on chante trop *bas*, qu'il faut renforcer les Sons dans le *bas*. *Bas* signifie aussi quelquefois doucement, à demi-voix; & en ce sens il est opposé à *fort*. On dit *parler bas*, chanter ou psalmodier à *Basse*-voix. Il chantoit ou parloit si *bas* qu'on avoit peine à l'entendre.

Coulez si lentement & murmurez si *bas*,
Qu'Issé ne vous entende pas.
La Motte.

Bas se dit encore, dans la subdivision des Dessus chantans, de celui des deux qui est au-dessous de l'autre; ou, pour mieux dire, *Bas*-Dessus est un dessus dont le Diapason est au-dessous du *Medium* ordinaire. (Voyez DESSUS.)

BASSE. Celle des quatre Parties de la Musique qui est au-dessous des autres, la plus basse de toutes, d'où lui vient le nom de *Basse*. (Voyez PARTITION.)

La *Basse* est la plus importante des Parties, c'est sur elle que s'établit le corps de l'Harmonie; aussi est-ce une maxime chez les Musiciens que, quand la *Basse* est bonne, rarement l'Harmonie est mauvaise.

Il y a plusieurs sortes de *Basses*. *Basse-fondamentale*, dont nous ferons un Article ci-après.

Basse-continue; ainsi appellée, parce qu'elle dure pendant toute la Pièce. Son principal usage, outre celui de régler l'Harmonie, est de soutenir la voix & de conserver le Ton. On prétend que c'est un *Ludovico Viana*, dont il en reste un Traité, qui, vers le commencement du dernier siècle, la mit le premier en usage.

Baſſe-figurée, qui, au lieu d'une ſeule Note, en partage la valeur en pluſieurs autres Notes ſous un même Accord. (Voyez HARMONIE FIGURÉE.)

Baſſe-contrainte, dont le ſujet ou le Chant, borné à un petit nombre de Meſures, comme quatre ou huit, recommence ſans ceſſe, tandis que les Parties ſupérieures pourſuivent leur Chant & leur Harmonie, & les varient de différentes manières. Cette *Baſſe* appartient originairement aux Couplets de la Chaconne; mais on ne s'y aſſervit plus aujourd'hui. La *Baſſe-contrainte* deſcendant diatoniquement ou chromatiquement & avec lenteur de la Tonique ou de la Dominante dans les Tons mineurs, eſt admirable pour les morceaux pathétiques. Ces retours fréquens & périodiques affectent inſenſiblement l'ame, & la diſpoſent à la langueur & à la triſteſſe. On en voit des exemples dans pluſieurs Scènes des Opéra François. Mais ſi ces *Baſſes* ſont un bon effet à l'oreille, il en eſt rarement de même des Chants qu'on leur adapte, & qui ne ſont, pour l'ordinaire, qu'un véritable accompagnement. Outre les modulations dures & mal amenées qu'on y évite avec peine, ces Chants, retournés de mille manières & cependant monotones, produiſent des renverſemens peu harmonieux & ſont eux-mêmes aſſez peu chantans, en ſorte que le Deſſus s'y reſſent beaucoup de la contrainte de la *Baſſe*.

Baſſe-chantante eſt l'eſpèce de Voix qui chante la Partie de la Baſſe. Il y a des *Baſſes-récitantes* & des *Baſſes-de-Chœur;* des Concordans ou *Baſſe-tailles* qui tiennent le milieu entre la Taille & la *Baſſe*; des *Baſſes* proprement dites que l'uſage fait encore appeller *Baſſe-tailles*, & enfin des *Baſſe-Contres* les plus graves de toutes les Voix, qui chantent la *Baſſe* ſous la *Baſſe* même, & qu'il ne faut pas confondre avec les *Contre-baſſes*, qui ſont des Inſtrumens.

BASSE-FONDAMENTALE, eſt celle qui n'eſt formée que des Sons fondamentaux de l'Harmonie; de ſorte qu'au deſſous de chaque Accord elle fait entendre le vrai Son fondamental de cet Accord, c'eſt-à-dire, celui duquel il dérive par les règles de l'Harmonie. Par où l'on voit que la *Baſſe-fondamentale* ne

peut avoir d'autre contexture que celle d'une succession régulière & fondamentale, sans quoi la marche des Parties supérieures seroit mauvaise.

Pour bien entendre ceci, il faut savoir que, selon le système de M. Rameau que j'ai suivi dans cet Ouvrage, tout Acccord, quoique formé de plusieurs Sons, n'en a qu'un qui lui soit fondamental; savoir, celui qui a produit cet Accord & qui lui sert de *Basse* dans l'ordre direct & naturel. Or, la *Basse* qui règne sous toutes les autres Parties n'exprime pas toujours les Sons fondamentaux des Accords : car entre tous les Sons qui forment un Accord, le compositeur peut porter à la *Basse* celui qu'il croit préférable, eu égard à la marche de cette *Basse*, au beau Chant & sur-tout à l'expression, comme je l'expliquerai dans la suite. Alors le vrai Son fondamental, au lieu d'être à sa place naturelle qui est la *Basse*, se transporte dans les autres Parties, ou même ne s'exprime point du tout; & un tel Accord s'appelle Accord renversé. Dans le fond un Accord renversé ne diffère point de l'Accord direct qui l'a produit; car ce sont toujours les mêmes Sons : mais ces Sons formant des combinaisons différentes, on a long-temps pris toutes ces combinaisons pour autant d'Accords fondamentaux, & on leur a donné différens noms qu'on peut voir au mot *Accord*, & qui ont achevé de les distinguer, comme si la différence des noms en produisoit réellement dans l'espèce.

M. Rameau a montré dans son Traité de l'Harmonie, & M. d'Alembert, dans ses Élémens de Musique, a fait voir encore plus clairement, que plusieurs de ces prétendus Accords n'étoient que des renversemens d'un seul. Ainsi l'Accord de Sixte n'est qu'un Accord parfait dont la Tierce est transportée à la *Basse*; en y portant la Quinte on aura l'Accord de Sixte-Quarte. Voilà donc trois combinaisons d'un Accord qui n'a que trois Sons; ceux qui en ont quatre sont susceptibles de quatre combinaisons, chaque Son pouvant être porté à la *Basse*. Mais en portant au-dessous de celle-ci une autre *Basse* qui, sous toutes les combinaisons d'un même Accord, présente toujours le Son fondamental, il est évident qu'on réduit au tiers le nombre des Accords consonnans, & au quart le nombre des dissonnans. Ajoutez à cela tous les

Accords par ſuppoſition, qui ſe réduiſent encore aux mêmes fondamentaux, vous trouverez l'Harmonie ſimplifiée à un point qu'on n'eût jamais eſpéré dans l'état de confuſion où étoient ſes règles avant M. Rameau. C'eſt certainement, comme l'obſerve cet Auteur, une choſe étonnante qu'on ait pu pouſſer la pratique de cet Art au point où elle eſt parvenue ſans en connoître le fondement, & qu'on ait exactement trouvé toutes les règles ſans avoir découvert le principe qui les donne.

Après avoir dit ce qu'eſt la *Baſſe-fondamentale* ſous les Accords, parlons maintenant de ſa marche & de la manière dont elle lie ces Accords entre eux. Les préceptes de l'Art ſur ce point peuvent ſe réduire aux ſix règles ſuivantes.

I. La *Baſſe-fondamentale* ne doit jamais ſonner d'autres Notes que celles de la Gamme du Ton où l'on eſt, ou de celui où l'on veut paſſer. C'eſt la première & la plus indiſpenſable de toutes ſes règles.

II. Par la ſeconde, ſa marche doit être tellement ſoumiſe aux loix de la modulation, qu'elle ne laiſſe jamais perdre l'idée d'un Ton qu'en prenant celle d'un autre; c'eſt-à-dire, que la *Baſſe-fondamentale* ne doit jamais être errante ni laiſſer oublier un moment dans quel Ton l'on eſt.

III. Par la troiſième, elle eſt aſſujettie à la liaiſon des Accords & à la préparation des Diſſonnances : préparation qui n'eſt, comme je le ferai voir, qu'un des cas de la liaiſon, & qui, par conſéquent, n'eſt jamais néceſſaire quand la liaiſon peut exiſter ſans elle. (Voyez Liaison, Préparer.)

IV. Par la quatrième, elle doit, après toute Diſſonnance, ſuivre le progrès qui lui eſt preſcrit par la néceſſité de la ſauver. (Voyez Sauver.)

V. Par la cinquième, qui n'eſt qu'une ſuite des précédentes, la *Baſſe-fondamentale* ne doit marcher que par Intervalles conſonnans; ſi ce n'eſt ſeulement dans un Acte de Cadence rompue, ou après un Accord de Septième diminuée, qu'elle monte diatoniquement. Toute autre marche de la *Baſſe-fondamentale* eſt mauvaiſe.

VI. Enfin, par la ſixième, la *Baſſe-fondamentale* ou

l'Harmonie ne doit pas ſyncoper, mais marquer la Meſure & les Temps par des changemens d'Accords bien cadencés; en ſorte, par exemple, que les Diſſonnances qui doivent être préparées le ſoient ſur le Temps foible, mais ſur-tout que tous les repos ſe trouvent ſur le Temps fort. Cette ſixième règle ſouffre une infinité d'exceptions : mais le Compoſiteur doit pourtant y ſonger, s'il veut faire une Muſique où le mouvement ſoit bien marqué, & dont la Meſure tombe avec grace.

Par-tout où ces règles ſeront obſervées, l'Harmonie ſera régulière & ſans faute; ce qui n'empêchera pas que la Muſique n'en puiſſe être déteſtable. (Voyez COMPOSITION.)

Un mot d'éclairciſſement ſur la cinquième règle ne ſera peut-être pas inutile. Qu'on retourne comme on voudra une *Baſſe-fondamentale*; ſi elle eſt bien faite, on n'y trouvera jamais que ces deux choſes : ou des Accords parfaits ſur des mouvemens conſonnans, ſans leſquels ces Accords n'auroient point de liaiſon, ou des Accords diſſonnans dans des actes de Cadence; en tout autre cas la Diſſonnance ne ſauroit être, ni bien placée, ni bien ſauvée.

Il ſuit de-là, que la *Baſſe-fondamentale* ne peut marcher régulièrement que d'une de ces trois manières. 1°. Monter ou deſcendre de Tierce ou de Sixte. 2°. De Quarte ou de Quinte. 3°. Monter diatoniquement au moyen de la Diſſonnance qui forme la liaiſon, ou par licence ſur un Accord parfait. Quant à la deſcente diatonique, c'eſt une marche abſolument interdite à la *Baſſe-fondamentale*, ou tout au plus tolérée dans le cas de deux Accords parfaits conſécutifs, ſéparés par un repos exprimé ou ſous-entendu : cette règle n'a point d'autre exception, & c'eſt pour n'avoir pas démêlé le vrai fondement de certains paſſages, que M. Rameau a fait deſcendre diatoniquement la *Baſſe-fondamentale* ſous des Accords de Septième; ce qui ne ſe peut en bonne Harmonie. (Voyez CADENCE, DISSONNANCE.)

La *Baſſe-fondamentale* qu'on n'ajoute que pour ſervir de preuve à l'Harmonie, ſe retranche dans l'exécution, & ſouvent elle y feroit un fort mauvais effet; car elle eſt, comme

dit très-bien M. Rameau, pour le jugement & non pour l'oreille. Elle produiroit tout au moins une monotonie très-ennuyeuse par les retours fréquens du même Accord qu'on déguise & qu'on varie plus agréablement en le combinant en différentes manières sur la Basse-continue; sans compter que les divers renversemens d'Harmonie fournissent mille moyens de prêter de nouvelles beautés au Chant, & une nouvelle énergie à l'expression. (Voyez ACCORD, RENVERSEMEMT.)

Si la *Basse-fondamentale* ne sert pas à composer de bonne Musique, me dira-t-on; si même on doit la retrancher dans l'exécution, à quoi donc est-elle utile? Je répond qu'en premier lieu elle sert de règle aux Écoliers pour apprendre à former une Harmonie régulière & à donner à toutes les Parties la marche diatonique & élémentaire qui lui est prescrite par cette *Basse-fondamentale*. Elle sert, de plus, comme je l'ai déja dit, à prouver si une Harmonie déja faite est bonne & régulière: car toute Harmonie, qui ne peut être soumise à une *Basse-fondamentale* est réguliérement mauvaise. Elle sert enfin à trouver une Basse-continue sous un Chant donné; quoiqu'à la vérité celui qui ne saura pas faire directement une Basse-continue, ne fera guères mieux une *Basse-fondamentale*, & bien moins encore saura-t-il transformer cette *Basse-fondamentale* en une bonne Basse-continue. Voici toutefois les principales règles que donne M. Rameau pour trouver la *Basse-fondamentale* d'un Chant donné.

I. S'assurer du Ton & du Mode par lesquels on commence, & de tous ceux par où l'on passe. Il y a aussi des règles pour cette recherche des Tons, mais si longues, si vagues, si incomplettes, que l'oreille est formée, à cet égard, long-temps avant que les règles soient apprises, & que le stupide qui voudra tenter de les employer, n'y gagnera que l'habitude d'aller toujours Note à Note, sans jamais savoir où il est.

II. Essayer successivement sous chaque Note les cordes principales du Ton, commençant par les plus analogues, & passant jusqu'aux plus éloignées, lorsque l'on s'y voit forcé.

III. Considérez si la corde choisie peut cadrer avec le Dessus dans ce qui précède & dans ce qui suit par une bonne succes-

sion fondamentale, & quand cela ne se peut, revenir sur ses pas.

IV. Ne changer la Note de *Basse-fondamentale* que lorsqu'on a épuisé toutes les Notes consécutives du Dessus qui peuvent entrer dans son Accord, ou que quelque Note syncopant dans le Chant, peut recevoir deux ou plusieurs Notes de Basse, pour préparer des Dissonnances sauvées ensuite réguliérement.

V. Étudier l'entrelacement des Phrases, les successions possibles de Cadences, soit pleines, soit évitées, & sur-tout les repos qui viennent ordinairement de quatre en quatre Mesures ou de deux en deux, afin de les faire tomber toujours sur les Cadences parfaites ou irrégulières.

VI. Enfin, observer toutes les règles données ci-devant pour la composition de la *Basse-fondamentale.* Voilà les principales observations à faire pour en trouver une sous un Chant donné; car il y en a quelquefois plusieurs de trouvables : mais, quoi qu'on en puisse dire, si le Chant a de l'Accent & du Caractère, il n'y a qu'une bonne *Basse-fondamentale* qu'on lui puisse adapter.

Après avoir exposé sommairement la manière de composer une *Basse-fondamentale*, il resteroit à donner les moyens de la transformer en Basse-continue; & cela seroit facile, s'il ne falloit regarder qu'à la marche diatonique & au beau Chant de cette Basse : mais ne croyons pas que la Basse qui est le guide & le soutient de l'Harmonie, l'ame &, pour ainsi dire, l'interprête du Chant, se borne à des règles si simples; il y en a d'autres qui naissent d'un principe plus sûr & plus radical, principe fécond mais caché, qui a été senti par tous les Artistes de génie, sans avoir été développé par personne. Je pense en avoir jetté le germe dans ma Lettre sur la Musique Françoise. J'en ai dis assez pour ceux qui m'entendent; je n'en dirois jamais assez pour les autres. (Voyez toutefois UNITÉ DE MÉLODIE.)

Je ne parle point ici du Systême ingénieux de M. Serre de Genève, ni de sa double *Basse-fondamentale*; parce que les principes qu'il avoit entrevus avec une sagacité digne d'éloges, ont été depuis développés par M. Tartini dans un Ouvrage dont je rendrai compte avant la fin de celui-ci. (Voyez SYSTÊME.)

BATARD. *Nothus.* C'est l'épithète donnée par quelques-uns au Mode Hypophrygien, qui a sa finale en *si*, & conséquemment

ſa Quinte fauſſe ; ce qui le retranche des Modes authentiques : & au Mode Eolien, dont la finale eſt en *fa*, & la Quarte ſuperflue ; ce qui l'ôte du nombre des Modes plagaux.

BATON. Sorte de barre épaiſſe qui traverſe perpendiculairement une ou pluſieurs ligne de la Portée, & qui, ſelon le nombre des lignes qu'il embraſſe, exprime une plus grande ou moindre quantité de Meſures qu'on doit paſſer en ſilence.

Anciennement il y avoit autant de ſortes de *Bâtons* que de différentes valeurs de Notes, depuis la Ronde qui vaut une Meſure, juſqu'à la Maxime qui en valoit huit, & dont la durée en ſilence s'évaluoit par un *Bâton* qui, partant d'une ligne, traverſoit trois eſpaces & alloit joindre la quatrième ligne.

Aujourd'hui le plus grand *Bâton* eſt de quatre Meſure : ce *Bâton*, partant d'une ligne, traverſe la ſuivante & va joindre la troiſième. (*Planche* A. *figure* 12.) On le répète une fois, deux fois, autant de fois qu'il faut pour exprimer huit Meſures, ou douze, ou tout autre multiple de quatre, & l'on ajoute ordinairement au-deſſus un chiffre qui diſpenſe de calculer la valeur de tous ces *Bâtons*. Ainſi les ſignes couverts du chiffre 16 dans la même figure 12, indiquent un ſilence de ſeize Meſures ; je ne vois pas trop à quoi bon ce double ſigne d'une même choſe. Auſſi les Italiens, à qui une plus grande pratique de la Muſique ſuggère toujours les premiers moyens d'en abréger les ſignes, commencent-ils à ſupprimer les *Bâtons*, auxquels ils ſubſtituent le chiffre qui marque le nombre de Meſures à compter. Mais une attention qu'il faut avoir alors, eſt de ne pas confondre ces chiffres dans la Portée avec d'autres chiffres ſemblables qui peuvent marquer l'eſpèce de la Meſure employée. Ainſi, dans la figure 13, il faut bien diſtinguer le ſigne du *trois Temps* d'avec le nombre des Pauſes à compter, de peur qu'au lieu de 31 Meſures ou Pauſes, on n'en comptât 331.

Le plus petit *Bâton* eſt de deux Meſures, & traverſant un ſeul eſpace, il s'étend ſeulement d'une ligne à ſa voiſine. (*Même Planche*, *figure* 12.)

Les autres moindres ſilences, comme d'une Meſure, d'une demi-Meſure, d'un Temps, d'un demi-Temps, *&c.* s'expriment par les mots de *Pauſe*, de *demi-Pauſe*, de *Soupir*, de *demi-Soupir*,

demi-Soupir, &c. (Voyez ces mots.) Il est aisé de comprendre qu'en combinant tous ces signes, on peut exprimer à volonté des silences d'une durée quelconque.

Il ne faut pas confondre avec les *Bâtons* des silences, d'autres *Bâtons* précisément de même figure, qui sous le nom de Pauses initiales servoient dans nos anciennes Musiques à annoncer le Mode, c'est-à-dire, la Mesure, & dont nous parlerons au mot MODE.

BATON DE MESURE, est un Bâton fort court, ou même un rouleau de papier dont le Maître de Musique se sert dans un Concert pour régler le mouvement & marquer la Mesure & le Temps. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

A l'Opéra de Paris il n'est pas question d'un rouleau de papier, mais d'un bon gros Bâton de bois bien dur, dont le Maître frappe avec force pour être entendu de loin.

BATTEMENT. *s. m.* Agrément du Chant François, qui consiste à élever & battre un Tril sur une Note qu'on a commencée uniment. Il y a cette différence de la Cadence au *Battement*, que la Cadence commence par la Note supérieure à celle sur laquelle elle est marquée; après quoi l'on bat alternativement cette Note supérieure & la véritable; au lieu que le *Battement* commence par le son même de la Note qui le porte; après quoi l'on bat alternativement cette Note & celle qui est au-dessus. Ainsi ces coups de gosier, *mi re mi re mi re ut ut* sont une Cadence; & ceux-ci, *re mi re mi re mi re ut re mi*, sont un *Battement*.

BATTEMENS *au pluriel.* Lorsque deux Sons forts & soutenus, comme ceux de l'Orgue, sont mal d'accord & dissonnent entr'eux à l'approche d'un Intervalle consonnant, ils forment, par secousses plus ou moins fréquentes, des renflemens de son qui font à-peu-près, à l'oreille, l'effet des battemens du pouls au toucher; c'est pourquoi M. Sauveur leur a aussi donné le nom de *Battemens*. Ces *Battemens* deviennent d'autant plus fréquens que l'Intervalle approche plus de la justesse, & lorsqu'il y parvient, ils se confondent avec les vibrations du Son.

M. Serre prétend, dans ses *Essais sur les Principes de l'Harmonie*, que ces *Battemens* produits par la concurrence de deux Sons, ne sont qu'une apparence acoustique, occasionnée par les vibra-

tions coincidentes de ces deux Sons. Ces *Battemens*, selon lui, n'ont pas moins lieu lorsque l'Intervalle est consonnant; mais la rapidité avec laquelle ils se confondent alors, ne permettant point à l'oreille de les distinguer, il en doit résulter, non la cessation absolue de ces *Battemens*, mais une apparence de Son grave & continu, une espèce de foible Bourdon, tel précisément que celui qui résulte, dans les expériences citées par M. Serre, & depuis détaillée par M. Tartini, du concours de deux Sons aigus & consonnans. (On peut voir au mot *Système*, que des Dissonnances les donnent aussi.) » Ce qu'il y a de bien certain «, continue M. Serre, » c'est » que ces *Battemens*, ces vibrations coincidentes qui se suivent avec » plus ou moins de rapidité, sont exactement isochrones aux vibra» tions que feroit réellement le Son fondamental, si, par le moyen » d'un troisième Corps sonore, on le faisoit actuellement résonner «.

Cette explication, très-spécieuse, n'est peut-être pas sans difficulté; car le rapport de deux Sons n'est jamais plus composé que quand il approche de la simplicité qui en fait une consonnance, & jamais les vibrations ne doivent coincider plus rarement que quand elles touchent presque à l'Isochronisme. D'où il suivroit, ce me semble, que les *Battemens* devroient se ralentir à mesure qu'ils s'accélerent, puis se réunir tout d'un coup à l'instant que l'accord est juste.

L'observation des *Battemens* est une bonne règle à consulter sur le meilleur systême de Tempérament: (Voyez TEMPÉRAMENT.) Car il est clair que de tous les Tempéramens possibles celui qui laisse le moins de *Battemens* dans l'Orgue, est celui que l'oreille & la Nature préfèrent. Or, c'est une expérience constante & reconnue de tous les Facteurs, que les altérations des Tierces majeures produisent des *Battemens* plus sensibles & plus désagréables que celles des Quintes. Ainsi la Nature elle-même a choisi.

BATTERIE *s. f.* Manière de frapper & répéter successivement sur diverses cordes d'un Instrument les divers Sons qui composent un Accord, & de passer ainsi d'Accord en Accord par un même mouvement de Notes. La *Batterie* n'est qu'un Arpège continué, mais dont toutes les Notes sont détachées, au lieu d'être liées comme dans l'Arpège.

BATTEUR DE MESURE. Celui qui bat la Mesure dans un Concert. Voyez l'article suivant.

BATTRE LA MESURE. C'est en marquer les Temps par des

mouvemens de la main ou du pied, qui en règlent la durée, & par lesquels toutes les Mesures semblables sont rendues parfaitement égales en valeur chronique ou en Temps, dans l'exécution.

Il y a des Mesures qui ne se *battent* qu'à un Temps, d'autres à deux, à trois ou à quatre, ce qui est le plus grand nombre de Temps marqués que puisse renfermer une Mesure : encore une Mesure à quatre Temps peut-elle toujours se résoudre en deux Mesures à deux Temps. Dans toutes ces différentes Mesures le Temps frappé est toujours sur la Note qui suit la barre immediatement; le Temps levé est toujours celui qui la précède, à moins que la Mesure ne soit à un seul Temps; & même, alors, il faut toujours supposer le Temps foible, puisqu'on ne sauroit frapper sans avoir levé.

Le degré de lenteur ou de vîtesse qu'on donne à la Mesure dépend de plusieurs choses. 1°. De la valeur des Notes qui composent la Mesure. On voit bien qu'une Mesure qui contient une Ronde doit se *battre* plus posément & durer davantage que celle qui ne contient qu'une Noire. 2°. Du Mouvement indiqué par le mot François ou Italien qu'on trouve ordinairement à la tête de l'Air; *Gai*, *Vîte*, *Lent*, &c. Tous ces mots indiquent autant de modifications dans le Mouvement d'une même sorte de Mesure. 3°. Enfin du caractère de l'Air même, qui, s'il est bien fait, en fera nécessairement sentir le vrai mouvement.

Les Musiciens François ne *battent* pas la *Mesure* comme les Italiens. Ceux-ci, dans la Mesure à quatre Temps, frappent successivement les deux premiers Temps & levent les deux autres; ils frappent aussi les deux premiers dans la Mesure à trois Temps, & levent le troisieme. Les François ne frappent jamais que le premier Temps, & marquent les autres par différens mouvemens de la main à droite & à gauche. Cependant la Musique Françoise auroit beaucoup plus besoin que l'Italienne d'une Mesure bien marquée; car elle ne porte point sa cadence en elle-même; ses Mouvemens n'ont aucune précision naturelle : on presse, on ralentit la Mesure au gré du Chantenr. Combien les oreilles ne sont-elles pas choquées à l'Opéra de Paris du bruit désagréable & continuel que fait, avec son bâton, celui qui *bat la Mesure*,

& que le petit Prophète compare plaiſamment à un Bucheron qui coupe du bois! Mais c'eſt un mal inévitable; ſans ce bruit on ne pourroit ſentir la Meſure; la Muſique par elle-même ne la marque pas : auſſi les Étrangers n'apperçoivent-ils point le Mouvement de nos Airs. Si l'on y fait attention, l'on trouvera que c'eſt ici l'une des différences ſpécifiques de la Muſique Françoiſe à l'Italienne. En Italie la Meſure eſt l'ame de la Muſique; c'eſt la Meſure bien ſentie qui lui donne cet accent qui la rend ſi charmante; c'eſt la Meſure auſſi qui gouverne le Muſicien dans l'exécution. En France, au contraire, c'eſt le Muſicien qui gouverne la Meſure; il l'énerve & la défigure ſans ſcrupule. Que dis-je? Le bon goût même conſiſte à ne la pas laiſſer ſentir; précaution dont, au reſte, elle n'a pas grand beſoin. L'Opéra de Paris eſt le ſeul Théatre de l'Europe où l'on *batte la Meſure* ſans la ſuivre; par-tout ailleurs on la ſuit ſans la *battre*.

Il règne là-deſſus une erreur populaire qu'un peu de réflexion détruit aiſément. On s'imagine qu'un Auditeur ne *bat* par inſtinct la *Meſure* d'un Air qu'il entend, que parce qu'il la ſent vivement; & c'eſt, au contraire, parce qu'elle n'eſt pas aſſez ſenſible ou qu'il ne la ſent pas aſſez, qu'il tâche, à force de mouvemens des mains & des pieds, de ſuppléer ce qui manque en ce point à ſon oreille. Pour peu qu'une Muſique donne priſe à la cadence, on voit la plupart des François qui l'écoutent faire mille contorſions & un bruit terrible pour aider la Meſure à marcher ou leur oreille à la ſentir. Subſtituèz des Italiens ou des Allemands, vous n'entendrez pas le moindre bruit & ne verrez pas le moindre geſte qui s'accorde avec la Meſure. Seroit-ce peut-être que les Allemands, les Italiens ſont moins ſenſibles à la Meſure que les François? Il y a tel de mes Lecteurs qui ne ſe feroit guères preſſer pour le dire; mais, dira-t-il auſſi, que les Muſiciens les plus habiles ſont ceux qui ſentent le moins la Meſure? Il eſt inconteſtable que ce ſont ceux qui la *battent* le moins; & quand, à force d'exercice, ils ont acquis l'habitude de la ſentir continuellement, ils ne la *battent* plus du tout; c'eſt un fait d'expérience qui eſt ſous les yeux de tout le monde. L'on pourra dire encore que les mêmes gens à qui je reproche de ne *battre la Meſure* que parce qu'ils ne la ſentent pas aſſez,

ne la *battent* plus dans les Airs où elle n'eſt point ſenſible ; & je répondrai que c'eſt parce qu'alors ils ne la ſentent point du tout. Il faut que l'oreille ſoit frappée au moins d'un foible ſentiment de Meſure pour que l'inſtinct cherche à le renforcer.

Les Anciens, dit M. Burette, *battoient la Meſure* en pluſieurs façons. La plus ordinaire conſiſtoit dans le mouvement du pied, qui s'élevoit de terre & la frappoit alternativement, ſelon la meſure des deux Temps égaux ou inégaux. (Voyez RHYTHME.) C'étoit ordinairement la fonction du Maître de Muſique appellé Coriphée, Κορυφαῖος parce qu'il étoit placé au milieu du Chœur des Muſiciens & dans une ſituation élevée pour être plus facilement vu & entendu de toute la troupe. Ces Batteurs de Meſure ſe nommoient en Grec ποδόκτυποι, & ποδοψόφοι, à cauſe du bruit de leurs pieds, σοττονύριοι, à cauſe de l'uniformité du geſte, &, ſi l'on peut parler ainſi, de la monotonie du Rhythme qu'ils battoient toujours à deux Temps. Ils s'appelloient en Latin *pedarii*, *podarii*, *pedicularii.* Ils garniſſoient ordinairement leurs pieds de certaines chauſſures ou ſandales de bois ou de fer, deſtinées à rendre la percuſſion rhythmique plus éclatante, nommées en Grec κρουπέζια, κρούπαλα, κρούπετα ; & en Latin *pedicula*, *ſcabella* ou *ſcabilla*, à cauſe qu'elles reſſembloient à de petits marche-pieds ou de petites ſcabelles.

Ils *battoient la Meſure*, non-ſeulement du pied, mais auſſi de la main droite dont ils réuniſſoient tous les doigts pour frapper dans le creux de la main gauche, & celui qui marquoit ainſi le Rhythme s'appelloit *Manuductor*. Outre ce claquement de mains & le bruit des ſandales, les Anciens avoient encore, pour *battre la Meſure*, celui des coquilles, des écailles d'huîtres, & des oſſemens d'animaux, qu'on frappoit l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les Caſtagnettes, le Triangle & autres pareils Inſtrumens.

Tout ce bruit ſi déſagréable & ſi ſuperflu parmi nous, à cauſe de l'égalité conſtante de la Meſure, ne l'étoit pas de même chez eux, où les fréquens changemens de pieds & de Rhythmes exigeoient un Accord plus difficile & donnoient au bruit même une variété plus harmonieuſe & plus piquante. Encore peut-on dire que l'uſage de battre ainſi ne s'introduiſit qu'à meſure que la

Mélodie devint plus languissante, & perdit de son accent & de son énergie. Plus on remonte, moins on trouve d'exemples de ces Batteurs de Mesure, & dans la Musique de la plus haute antiquité l'on n'en trouve plus du tout.

BEMOL ou B MOL. *s. m.* Caractere de Musique auquel on donne à-peu-près la figure d'un *b*, & qui fait abbaisser d'un semi-Ton mineur la Note à laquelle il est joint. (Voyez SEMI-TON.)

Guy d'Arezzo ayant autrefois donné des noms à six des Notes de l'Octave, desquelles il fit son célèbre Hexacorde, laissa la septiéme sans autre nom que celui de la lettre *B* qui lui est propre, comme le *C* à l'*ut*, le *D* au *re*, &c. Or ce *B* se chantoit de deux manières; savoir, à un ton au-dessus du *la*, selon l'ordre naturel de la Gamme, ou seulement à un sémi-Ton du même *la*, lorsqu'on vouloit conjoindre les Tétracordes; car il n'étoit pas encore question de nos Modes ou Tons modernes. Dans le premier cas, le *si* sonnant assez durement, à cause des trois Tons consécutifs, on jugea qu'il faisoit à l'oreille un effet semblable à celui que les corps anguleux & durs font à la main: c'est pourquoi on l'appella *B dur* ou *B quarre*, en Italien *B quadro*. Dans le second cas, au contraire, on trouva que le *si* étoit extrêmement doux; c'est pourquoi on l'appella *B mol*; par la même analogie on auroit pu l'appeller aussi *B rond*, & en effet les Italiens le nomment quelquefois *B tondo*.

Il y a deux manières d'employer le *Bémol*; l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note est presque toujours la Note-sensible dans les Tons majeurs, & quelquefois la sixieme Note dans les Tons mineurs, quand la Clef n'est pas correctement armée. Le *Bémol* accidentel n'altère que la Note qu'il touche & celles qui la rebattent immédiatement, ou tout au plus, celles qui, dans la même Mesure, se trouvent sur le même degré sans aucun signe contraire.

L'autre manière est d'employer le *Bémol* à la Clef, & alors il la modifie, il agit dans toute la suite de l'Air & sur toutes les Notes placées sur le même degré, à moins que ce *Bémol* ne soit détruit accidentellement par quelque Dièze ou Béquarre, ou que la Clef ne vienne à changer.

La position des *Bémols* à la Clef n'est pas arbitraire ; en voici la raison. Ils sont destinés à changer le lieu des semi-Tons de l'Échelle : or, ces deux demi-Tons doivent toujours garder entre eux des Intervalles prescrits ; savoir, celui d'une Quarte d'un côté, & celui d'une Quinte de l'autre. Ainsi la Note *mi* inférieure de son demi-Ton fait au grave la Quinte du *si* qui est son homologue dans l'autre semi-Ton, & à l'aigu la Quarte du même *si*, & réciproquement la Note *si* fait au grave la Quarte du *mi*, & à l'aigu la Quinte du même *mi*.

Si donc laissant, par exemple, le *si* naturel, on donnoit un *Bémol* au *mi*, le semi-Ton changeroit de lieu, & se trouveroit descendu d'un degré entre le *re* & le *mi Bémol*. Or, dans cette position, l'on voit que les deux semi-Tons ne garderoient plus entre eux la distance prescrite ; car le *re*, qui seroit la Note inférieure de l'un, seroit au grave la Sixte du *si* son homologue dans l'autre ; & à l'aigu, la Tierce du même *si* ; & ce *si* seroit au grave la Tierce du *re*, & à l'aigu, la Sixte du même *re*. Ainsi les deux semi-Tons seroient trop voisins d'un côté, & trop éloignés de l'autre.

L'ordre des *Bémols* ne doit donc pas commencer par *mi*, ni par aucune autre Note de l'Octave que par *si*, la seule qui n'a pas le même inconvénient ; car bien que le semi-Ton y change de place, &, cessant d'être entre le *si* & l'*ut*, descende entre le *si Bémol* & le *la*, toutefois l'ordre prescrit n'est point détruit ; le *la*, dans ce nouvel arrangement, se trouvant d'un côté à la Quarte, & de l'autre à la Quinte du *mi* son homologue, & réciproquement.

La même raison qui fait placer le premier *Bémol* sur le *si*, fait mettre le second sur le *mi*, & ainsi de suite, en montant de Quarte ou descendant de Quinte jusqu'au *sol*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Bémol* de l'*ut*, qu'on trouveroit ensuite, ne differe point du *si* dans la pratique. Cela fait donc une suite de cinq *Bémols* dans cet ordre :

1	2	3	4	5
Si	Mi	La	Re	Sol.

Toujours, par la même raison, l'on ne sauroit employer les derniers *Bémols* à la Clef, sans employer aussi ceux qui les précèdent :

ainsi le *Bémol* du *mi* ne se pose qu'avec celui du *si*, celui du *la* qu'avec les deux précédens, & chacun des suivans qu'avec tous ceux qui le précèdent.

On trouvera dans l'Article *Clef* une formule pour savoir tout d'un coup si un Ton ou un Mode donné doit porter des *Bémols* à la Clef & combien.

BÉMOLISER *v. a.* Marquer une Note d'un *Bémol*, ou armer la Clef par *Bémol*. *Bémolisez* ce *mi*. Il faut *bémoliser* la Clef pour le Ton de *fa*.

BÉQUARRE ou B QUARRE. *s. m.* Caractère de Musique qui s'écrit ainsi ♮ & qui, placé à la gauche d'une Note, marque que cette Note, ayant été précédemment haussée par un Dièse ou baissée par un *Bémol*, doit être remise à son élévation naturelle ou diatonique.

Le *Béquarre* fut inventé par Guy d'Arezzo. Cet Auteur qui donna des noms aux six premières Notes de l'Octave, n'en laissa point d'autre que la lettre *B* pour exprimer le *si* naturel. Car chaque Note avoit, dès-lors, sa lettre correspondante; & comme le chant diatonique de ce *si* est dur quand on y monte depuis le *fa*, il l'appella simplement *b dur b quarré* ou *b quarre*, par une allusion dont j'ai parlé dans l'Article précédent.

le *Béquarre* servit dans la suite à détruire l'effet du Bémol antérieur sur la Note qui suivoit le *Béquarre* : c'est que le Bémol se plaçant ordinairement sur le *si*, le *Béquarre* qui venoit ensuite, ne produisoit, en détruisant ce Bémol, que son effet naturel, qui étoit de représenter la Note *si* sans altération. A la fin on s'en servit par extension, & faute d'autre signe, pour détruire aussi l'effet du Dièse, & c'est ainsi qu'il s'emploie encore aujourd'hui. Le *Béquarre* efface également le Dièse ou le Bémol qui l'ont précédé.

Il y a cependant une distinction à faire. Si le Dièse ou le Bémol étoient accidentels, ils sont détruits sans retour par le *Béquarre* dans toutes les Notes qui le suivent médiatement ou immédiatement sur le même degré, jusqu'à ce qu'il s'y présente un nouveau Bémol ou un nouveau Dièse. Mais si le Bémol ou le Dièse sont à la Clef, le *Béquarre* ne les efface que pour la Note qu'il précède immédiatement ou tout au plus pour toutes celles qui suivent dans la même Mesure & sur le même degré; & à chaque Note altérée à la Clef dont on veut détruire l'altération, il faut autant de

de nouveaux *Béquarres*. Tout cela est assez mal entendu ; mais tel est l'usage.

Quelques-uns donnoient un autre sens au *Béquarre*, & lui accordant seulement le droit d'effacer les Dièses ou Bémols accidentels ; lui ôtoient celui de rien changer à l'état de la Clef : de sorte qu'en ce sens sur un *fa* dièsé, ou sur un *si* bémolisé à la Clef, le *Béquarre* ne serviroit qu'à détruire un Dièse accidentel sur ce *si*, ou un Bémol sur ce *fa*, & signifieroit toujours le *fa* Dièse ou le *si* Bémol tel qu'il est à la Clef.

D'autres, enfin, se servoient bien du *Béquarre* pour effacer le Bémol, même celui de la Clef, mais jamais pour effacer le Dièse : c'est le Bémol seulement qu'ils employent dans ce dernier cas.

Le premier usage a tout-à-fait prévalu ; ceux-ci deviennent plus rares, & s'abolissent de jour en jour ; mais il est bon d'y faire attention en lisant d'anciennes Musiques, sans quoi l'on se tromperoit souvent.

BI. Syllabe dont quelques Musiciens étrangers se servoient autrefois pour prononcer le son de la Gamme que les François appellent *Si*. (Voyez SI.)

BISCROME. *s. f.* Mot Italien qui signifie *Triples-croches*. Quand ce mot est écrit sous une suite de Notes égales & de plus grande valeur que des Triples-chroches, il marque qu'il faut diviser en Triples-chroches les valeurs de toutes ces Notes, selon la division réelle qui se trouve ordinairement faite au premier Temps. c'est une invention des Auteurs adoptée par les copistes, sur-tout dans les Partitions, pour épargner le papier & la peine. (Voyez CROCHET.)

BLANCHE. *s. f.* C'est le nom d'une Note qui vaut deux Noires ou la moitié d'une Ronde. (Voyez l'Article NOTES, & la valeur de la *Blanche*, Pl. E. Fig. 9.)

BOURDON. Basse-continue qui resonne toujours sur le même Ton, comme sont communément celles des Airs appellés Musettes. (Voyez POINT D'ORGUE.)

BOURRÉE. *s. f.* Sorte d'Air propre à une Danse de même nom, que l'on croit venir d'Auvergne, & qui est encore en usage dans cette Province. La *Bourrée* est à deux Temps gais, & commence par une Noire avant le frappé. Elle doit avoir, comme la

plupart des autres Danſes, deux Parties, & quatre Meſures, ou un multiple de quatre à chacune. Dans ce caractère d'Air on lie aſſez fréquemment la ſeconde moitié du premier Temps & la première du ſecond, par une Blanche ſyncopée.

BOUTADE. *ſ. f.* Ancienne ſorte de petit Ballet qu'on exécutoit ou qu'on paroiſſoit exécuter impromptu. Les Muſiciens ont auſſi quelquefois donné ce nom aux Pièces ou Idées qu'ils exécutoient de même ſur leurs Inſtrumens, & qu'on appelloit autrement CAPRICE, FANTAISIE. *Voyez ces mots.*

BRAILLER. *v. n.* C'eſt excéder le volume de ſa voix & chanter tant qu'on a de force, comme font au Lutrin les Marguilliers de Village, & certains Muſiciens ailleurs.

BRANLE. *ſ. m.* Sorte de Danſe fort gaie qui ſe danſe en rond ſur un Air cour & en Rondeau, c'eſt-à-dire, avec un même refrain à la fin de chaque Couplet.

BREF. Adverbe qu'on trouve quelquefois écrit dans d'anciennes Muſiques au-deſſus de la Note qui finit une phraſe ou un Air, pour marquer que cette Finale doit être coupée par un ſon bref & ſec, au lieu de durer toute ſa valeur. (Voyez COUPER.) Ce mot eſt maintenant inutile, depuis qu'on a un ſigne pour l'exprimer.

BRÈVE. *ſ. f.* Note qui paſſe deux fois plus vîte que celle qui la précède : ainſi la Noire eſt *Brève* après une Blanche pointée, la Croche après une Noire pointée. On ne pourroit pas de même appeller *Brève*, une Note qui vaudroit la moitié de la précédente : ainſi la Noire n'eſt pas une *Brève* après la Blanche ſimple, ni la Croche après la Noire, à moins qu'il ne ſoit queſtion de ſyncope.

C'eſt autre choſe dans le Plain-Chant. Pour répondre exactement à la quantité des ſyllabes, la *Brève* y vaut la moitié de la Longue. De plus, la Longue a quelquefois une queue pour la diſtinguer de la *Brève* qui n'en a jamais ; ce qui eſt préciſément l'oppoſé de la Muſique, où la Ronde, qui n'a point de queue, eſt double de la Blanche qui en a une. (Voyez MESURE, VALEUR DE NOTES.)

BRÈVE eſt auſſi le nom que donnoient nos anciens Muſiciens, & que donnent encore aujourd'hui les Italiens à cette vieille figure de Note que nous appellons *Quarrée*. Il y avoit deux ſortes de *Brèves* ; ſavoir, la droite ou parfaite, qui ſe diviſe en trois parties égales &

vaut trois Rondes ou ſemi-brèves dans la Meſure triple, & la *Brève* altérée ou imparfaite, qui ſe diviſe en deux parties égales, & ne vaut que deux ſemi-brèves dans la Meſure double. Cette dernière ſorte de *Brève* eſt celle qui s'indique par le Signe du *C* barré, & les Italiens nomment encore *Alla Breve* la Meſure à deux Temps fort vîte, dont ils ſe ſervent dans les Muſiques *da Capella*. (Voyez ALLA BREVE.)

BRODERIES, DOUBLES, FLEURTIS. Tout cela ſe dit en Muſique de pluſieurs Notes de goût que le Muſicien ajoute à ſa Partie dans l'exécution, pour varier un Chant ſouvent répété, pour orner des paſſages trop ſimples, ou pour faire briller le légéreté de ſon goſier ou de ſes doigts. Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un Muſicien, que le choix & l'uſage qu'il fait de ſes ornemens. La vocale Françoiſe eſt fort retenue ſur les *Broderies*; elle le devient même davantage de jour en jour, &, ſi l'on excepte le célèbre Jéliote & Mademoiſelle Fel, aucun Acteur François ne ſe haſarde plus au Théatre à faire des *Doubles*; car le Chant François ayant pris un ton plus traînant & plus lamentable encore depuis quelques années, ne les comporte plus. Les Italiens s'y donnent carrière : c'eſt chez eux à qui en fera davantage; émulation qui mène toujours à en faire trop. Cependant l'accent de leur Mélodie étant très-ſenſible, ils n'ont pas à craindre que le vrai Chant diſparoiſſe ſous ces ornemens que l'Auteur même y a ſouvent ſuppoſés.

A l'égard des Inſtrumens, on fait ce qu'on veut dans un *Solo*, mais jamais Symphoniſte qui *brode* ne fut ſouffert dans un bon Orcheſtre.

BRUIT. *ſ. m.* C'eſt, en général, toute émotion de l'Air qui ſe rend ſenſible à l'organe auditif. Mais en Muſique le mot *Bruit* eſt oppoſé au mot *Son*, & s'entend de toute ſenſation de l'ouïe qui n'eſt pas ſonore & appréciable. On peut ſuppoſer, pour expliquer la différence qui ſe trouve à cet égard, entre le *Bruit* & le *Son*, que ce dernier n'eſt appréciable que par le concours de ſes Harmoniques, & que le *Bruit* ne l'eſt point, parce qu'il en eſt dépourvu. Mais outre que cette manière d'appréciation n'eſt pas facile à concevoir, ſi l'émotion de l'air, cauſée par le Son, fait vibrer avec une corde les aliquotes de cette corde, on ne voit pas pour-

quoi l'émotion de l'air, causée par le *Bruit*, ébranlant cette même corde n'ébranleroit pas de même ses aliquotes. Je ne sache pas qu'on ait observé aucune propriété de l'air qui puisse faire soupçonner que l'agitation qui produit le Son, & celle qui produit le *Bruit* prolongé, ne soient pas de même nature, & que l'action & réaction de l'air & du corps sonore, ou de l'air & du corps bruyant, se fassent par des loix différentes dans l'un & dans l'autre effet.

Ne pourroit-on pas conjecturer que le *Bruit* n'est point d'une autre nature que le Son; qu'il n'est lui-même que la somme d'une multitude confuse de Sons divers, qui se font entendre à la fois & contrarient, en quelque sorte mutuellement, leurs ondulations? Tous les corps élastiques semblent être plus sonores à mesure que leur matiéré est plus homogène, que le degré de cohésion est plus égal par-tout, & que le corps n'est pas, pour ainsi dire, partagé en une multitude de petites masses qui ayant des solidités différentes, resonnent conséquemment à différens Tons.

Pourquoi le *Bruit* ne seroit-il pas du Son, puisqu'il en excite? Car tout *Bruit* fait résonner les cordes d'un Clavecin, non quelques-unes, comme fait un Son, mais toutes ensemble, parce qu'il n'y en a pas une qui ne trouve son unisson ou ses harmoniques. Pourquoi le *Bruit* ne seroit-il pas du Son, puisqu'avec des Sons on fait du *Bruit*? Touchez à la fois toutes les touches d'un Clavier, vous produirez une sensation totale qui ne sera que du *Bruit*, & qui ne prolongera son effet, par la résonnance des cordes, que comme tout autre *Bruit* qui feroit résonner les mêmes cordes. Pourquoi le *Bruit* ne seroit-il pas du Son, puisqu'un Son trop fort n'est qu'un véritable *Bruit*, comme une Voix qui crie à pleine tête, & sur-tout comme le Son d'une grosse cloche qu'on entend dans le clocher même? Car il est impossible de l'apprécier, si, sortant du clocher on n'adoucit le Son par l'éloignement.

Mais, me dira-t-on, d'où vient ce changement d'un Son excessif en *Bruit*? C'est que la violence des vibrations rend sensible la résonnance d'un si grand nombre d'aliquotes, que le mélange de tant de Sons divers fait alors son effet ordinaire & n'est plus que du *Bruit*. Ainsi les aliquotes qui résonnent ne sont pas seulement la moitié, le tiers, le quart & toutes les consonnances;

mais la septième partie, la neuvième, la centième, & plus encore. Tout cela fait ensemble un effet semblable à celui de toutes les touches d'un Clavecin frappées à la fois, & voilà comme le Son devient *Bruit.*

On donne aussi par mépris le nom de *Bruit* à une Musique étourdissante & confuse, où l'on entend plus de fracas que d'Harmonie, & plus de clameurs que de Chant. *Ce n'est que du* Bruit. *Cet Opéra fait beaucoup de* Bruit *& peu d'effet.*

BUCOLIASME. Ancienne Chanson des Bergers. (Voyez CHANSON.)

C.

C. Cette lettre étoit, dans nos anciennes Musiques, le signe de la Prolation mineure imparfaite, d'où la même lettre est restée parmi nous celui de la Mésure à quatre Temps, laquelle renferme exactement les mêmes valeurs de Notes. (Voyez MODE, PROLATION.)

C BARRÉ. Signe de la Mesure à quatre Temps vîtes, ou à deux Temps posés. Il se marque en traversant le C de haut en bas par une ligne perpendiculaire à la Portée.

C *sol ut*, C *sol fa ut*, ou simplement C. Caractère ou terme de Musique qui indique la première Note de la Gamme que nous appellons *ut.* (Voyez GAMME.) C'est aussi l'ancien signe d'une des trois Clefs de la Musique. (Voyez CLEF.)

CACOPHONIE. *s. f.* Union discordante de plusieurs Sons mal choisis ou mal accordés. Ce mot vient de κακὸς *mauvais*, & de φωνὴ *Son.* Ainsi c'est mal-à-propos que la plupart des Musiciens prononcent *Cacaphonie.* Peut-être feront-ils, à la fin, passer cette prononciation, comme ils ont dèja fait passer celle de *Colophane.*

CADENCE. *s. f.* Terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un Accord parfait, ou, pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un Accord dissonnant à un Accord quelconque; car on ne peut jamais sortir d'un Accord dissonnant que par un acte de *Cadence.* Or, comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des Dissonnances exprimées ou sous-entendues, il s'ensuit que toute l'Harmonie n'est proprement qu'une suite de *Cadences.*

Ce qu'on appelle *Acte de Cadence*, résulte toujours de deux Sons fondamentaux dont l'un annonce la *Cadence* & l'autre la termine.

Comme il n'y a point de Dissonnance sans *Cadence*, il n'y a point non plus de *Cadence* sans Dissonnance exprimée ou sous-entendue : car pour faire sentir le repos, il faut que quelque chose d'antérieur le suspende, & ce quelque chose ne peut être que la Dissonnance, ou le sentiment implicite de la Dissonnance. Autrement les deux Accords étant également parfaits, on pourroit se reposer sur le premier; le second ne s'annonceroit point & ne seroit pas nécessaire. L'Accord formé sur le premier Son d'une *Cadence* doit donc toujours être dissonnant, c'est-à-dire, porter ou supposer une Dissonnance.

A l'égard du second, il peut être consonnant ou dissonnant, selon qu'on veut établir ou éluder le repos. S'il est consonnant, la *Cadence* est pleine; s'il est dissonnant la *Cadence* est évitée ou imitée.

On compte ordinairement quatre espèces de *Cadences*; savoir, *Cadence parfaite*, *Cadence imparfaite* ou *irrégulière*, *Cadence interrompue*, & *Cadence rompue.* Ce sont les dénominations que leur a donné M. Rameau, & dont on verra ci-après les raisons.

I. Toutes les-fois qu'après un Accord de Septième la Basse-fondamentale descend de Quinte sur un Accord parfait, c'est une *Cadence parfaite* pleine, qui procède toujours d'une Dominante-tonique à la Tonique : mais si la *Cadence parfaite* est évitée par une Dissonnance ajoutée à la seconde Note, on peut commencer une seconde *Cadence* en évitant la première sur cette seconde Note, éviter derechef cette seconde *Cadence* & en commencer une troisième sur la troisième Note; enfin continuer ainsi tant qu'on veut, en montant de Quarte ou descendant de Quinte sur toutes les cordes du Ton, & cela forme une succession de *Cadences parfaites évitées.* Dans cette succession, qui est sans contredit la plus harmonique, deux Parties, savoir, celles qui font la Septième & la Quinte, descendent sur la Tierce & l'Octave de l'Accord suivant, tandis que deux autres Parties, savoir, celles qui font la Tierce & l'Octave restent pour faire, à leur tour, la Septième & la Quinte, & descendent ensuite alternativement avec les deux autres. Ainsi une telle succession donne une harmonie descendante. Elle ne doit jamais s'arrêter qu'à une Dominante-tonique pour tomber ensuite sur la Tonique par une *Cadence* pleine. *Planche* A *Fig.* 1.

II. Si la Basse-fondamentale, au lieu de descendre de Quinte après un Accord de Septième, descend seulement de Tierce, la *Cadence* s'appelle *interrompue* : celle-ci ne peut jamais être pleine, mais il faut nécessairement que la seconde Note de cette *Cadence* porte un autre Accord dissonnant. On peut de même continuer à descendre de Tierce ou monter de Sixte par des Accords de Septième; ce qui fait une deuxième succession de *Cadence* évitées, mais bien moins parfaite que la précédente : car la Septième, qui se sauve sur la Tierce dans la *Cadence parfaite*, se sauve ici sur l'Octave, ce qui rend moins l'Harmonie & fait même sous-entendre deux Octaves; de sorte que pour les éviter, il faut retrancher la Dissonnance ou renverser l'Harmonie.

Puiſque la *Cadence interrompue* ne peut jamais être pleine, il s'enſuit qu'une phraſe ne peut finir par elle; mais il faut recourir à la *Cadence parfaite* pour faire entendre l'Accord dominant. *Fig.* 2.

La *Cadence interrompue* forme encore, par ſa ſucceſſion, une Harmonie deſcendante; mais il n'y a qu'un ſeul Son qui deſcende. Les trois autres reſtent en place pour deſcendre, chacun à ſon tour, dans une marche ſemblable. *Même Figure.*

Quelques-uns prennent mal-à-propos pour une *Cadence interrompue* un renverſement de la *Cadence parfaite*, où la Baſſe, après un Accord de Septième, deſcend de Tierce portant un Accord de Sixte : mais chacun voit qu'une telle marche, n'étant point fondamentale, ne peut conſtituer une *Cadence particulière.*

III. *Cadence rompue* eſt celle où la Baſſe-fondamentale, au lieu de monter de Quarte après un Accord de ſeptième, comme dans la *Cadence parfaite*, monte ſeulement d'un degré. Cette *Cadence* s'évite le plus ſouvent par une Septième ſur la ſeconde Note. Il eſt certain qu'on ne peut la faire pleine que par licence, car alors il y a néceſſairement défaut de liaiſon. Voyez *Fig.* 3.

Une ſucceſſion de *Cadences rompues* évitées eſt encore deſcendante; trois Sons y deſcendent & l'Octave reſte ſeule pour préparer la Diſſonnance; mais une telle ſucceſſion eſt dure, mal modulée, & ſe pratique rarement.

IV. Quand la Baſſe deſcend, par un Intervalle de Quinte, de la Dominante ſur la Tonique, c'eſt, comme je l'ai dit, un Acte de *Cadence parfaite*. Si au contraire la Baſſe monte par Quinte de la Tonique à la Dominante, c'eſt un Acte de *Cadence irrégulière* ou *imparfaite*. Pour l'annoncer on ajoute une Sixte majeure à l'Accord de la Tonique; d'où cet Accord prend le nom de *Sixte-ajoutée.* (Voyez Accord.) Cette Sixte qui fait diſſonnance ſur la Quinte, eſt auſſi traitée comme Diſſonnance ſur la Baſſe-fondamentale, &, comme telle obligée de ſe ſauver en montant diatoniquement ſur la Tierce de l'Accord ſuivant.

La *Cadence imparfaite* forme une oppoſition preſque entière à la *Cadence parfaite*. Dans le premier Accord de l'une & de l'autre on diviſe la Quarte qui ſe trouve entre la Quinte & l'Octave par une Diſſonnance qui y produit une nouvelle Tierce, & cette Diſſonnance doit aller ſe réſoudre ſur l'Accord ſuivant, par une marche

che fondamentale de Quinte. Voilà ce que ces deux *Cadences* ont de commun : voici maintenant ce qu'elles ont d'opposé.

Dans la *Cadence parfaite*, le Son ajouté se prend au haut de l'Intervalle de Quarte, auprès de l'Octave, formant Tierce avec la Quinte, & produit une Dissonnance mineure qui se sauve en descendant ; tandis que la Basse-fondamentale monte de Quarte ou descend de Quinte de la Dominante à la Tonique, pour établir un repos parfait. Dans la *Cadence imparfaite*, le Son ajouté se prend au bas de l'Intervalle de Quarte auprès de la Quinte, & formant Tierce avec l'Octave il produit une Dissonnance majeure qui se sauve en montant, tandis que la Basse-fondamentale descend de Quarte ou monte de Quinte de la Tonique à la Dominante pour établir un repos imparfait.

M. Rameau, qui a le premier parlé de cette *Cadence*, & qui en admet plusieurs renversemens, nous défend, dans son *Traité de l'Harmonie*, *page* 117, d'admettre celui où le Son ajouté est au grave portant un Accord de Septième, & cela, par une raison peu solide dont j'ai parlé au mot *Accord*. Il a pris cet Accord de Septième pour fondamental ; de sorte qu'il fait sauver une Septième par une autre Septième, une Dissonnance par une Dissonnance pareille, par un mouvement semblable sur la Basse-fondamentale. Si une telle manière de traiter les Dissonnances pouvoit se tolérer, il faudroit se boucher les oreilles & jetter les règles au feu. Mais l'Harmonie sous laquelle cet Auteur a mis une si étrange Basse-fondamentale, est visiblement renversée d'une *Cadence imparfaite*, évitée par une Septième ajoutée sur la seconde Note. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 4.) Et cela est si vrai, que la Basse-continue qui frappe la Dissonnance, est nécessairement obligée de monter diatoniquement pour la sauver, sans quoi le passage ne vaudroit rien. J'avoue que dans le même ouvrage, *page* 272, M. Rameau donne un exemple semblable avec la vraie Basse-fondamentale ; mais puisqu'il improuve, en termes formels, le renversement qui résulte de cette Basse, un tel passage ne sert qu'à montrer dans son Livre une contradiction de plus ; & , bien que dans un ouvrage postérieur, (*Génér. Harmon. p.* 186), le même Auteur semble reconnoître le vrai fondement de ce passage, il en parle si obscurément, & dit encore si nettement que la Septième est sau-

vée par une autre, qu'on voit bien qu'il ne fait ici qu'entrevoir; & qu'au fond il n'a pas changé d'opinion : de forte qu'on eft en droit de rétorquer contre lui le reproche qu'il fait à Maffon de n'avoir pas fu voir la *Cadence imparfaite* dans un de fes Renverfemens.

La même *Cadence imparfaite* fe prend encore de la fous-Dominante à la Tonique. On peut auffi l'éviter & lui donner, de cette manière, une fucceffion de plufieurs Notes, dont les Accords formeront une Harmonie afcendante, dans laquelle la Sixte & l'Octave montent fur la Tierce & la Quinte de l'Accord, tandis que la Tierce & la Quinte reftent pour faire l'Octave & préparer la Sixte.

Nul Auteur, que je fache, n'a parlé, jufqu'à M. Rameau, de cette afcenfion harmonique; lui-même ne l'a fait qu'entrevoir, & il eft vrai qu'ôn ne pourroit, ni pratiquer une longue fuite de pareilles *Cadences*, à caufe des Sixtes majeures qui éloigneroient la Modulation, ni même en remplir, fans précaution, toute l'Harmonie.

Après avoir expofé les Règles & la conftitution des diverfes *Cadences*, paffons aux raifons que M. d'Alembert donne, d'après M. Rameau, de leurs dénominations.

La *Cadence parfaite* confifte dans une marche de Quinte en defcendant; & au contraire, l'*imparfaite* confifte dans une marche de Quinte en montant : en voici la raifon. Quand je dis, *ut fol*, *fol* eft déja renfermé dans l'*ut*, puifque tout Son, comme *ut*, porte avec lui fa douzième, dont fa Quinte *fol* eft l'Octave : ainfi, quand on va d'*ut* à *fol*, c'eft le Son générateur qui paffe à fon produit, de manière pourtant que l'oreille defire toujours de revenir à ce premier générateur; au contraire, quand on dit *fol ut*, c'eft le produit qui retourne au générateur; l'oreille eft fatisfaite & ne defire plus rien. De plus, dans cette marche *fol ut*, le *fol* fe fait encore entendre dans *ut* : ainfi, l'oreille entend à la fois le générateur & fon produit; au lieu que dans la marche *ut fol*, l'oreille qui, dans le premier Son, avoit entendu *ut* & *fol*, n'entend plus, dans le fecond, que *fol* fans *ut*. Ainfi le repos ou la *Cadence* de *fol* à *ut* a plus de perfection que la *Cadence* ou le repos d'*ut* à *fol*.

Il femble, continue M. d'Alembert, que dans les Principes de M. Rameau on peut encore expliquer l'effet de la *Cadence rompue* & de la *Cadence interrompue*. Imaginons, pour cet effet, qu'après

un Accord de Septième, *sol si re fa*, on monte diatoniquement par une *Cadence rompue* à l'Accord *la ut mi sol*; il est visible que cet Accord est renversé de l'Accord de sous-Dominante *ut mi sol la*: ainsi la marche de *Cadence rompue* équivaut à cette succession *sol si re fa*, *ut mi sol la*, qui n'est autre chose qu'une *Cadence parfaite*, dans laquelle *ut*, au lieu d'être traitée comme Tonique, est rendue sous-Dominante. Or, toute Tonique, dit M. d'Alembert, peut toujours être rendue sous-Dominante, en changeant de Mode; j'ajouterai qu'elle peut même porter l'Accord de Sixte-ajoutée, sans en changer.

A l'égard de la *Cadence interrompue*, qui consiste à descendre d'une Dominante sur une autre par l'Intervalle de Tierce en cette sorte, *sol si re fa*, *mi sol si re*, il semble qu'on peut encore l'expliquer. En effet, le second Accord *mi sol si re* est renversé de l'Accord de sous-Dominante *sol si re mi*: ainsi la *Cadence interrompue* équivaut à cette succession, *sol si re fa*, *sol si re mi*, où la Note *sol*, après avoir été traitée comme Dominante, est rendue sous-Dominante en changeant de Mode; ce qui est permis & dépend du Compositeur.

Ces explications sont ingénieuses & montrent quel usage on peut faire du Double-emploi dans les passages qui semblent s'y rapporter le moins. Cependant l'intention de M. d'Alembert n'est sûrement pas qu'on s'en serve réellement dans ceux-ci pour la pratique, mais seulement pour l'intelligence du Renversement. Par exemple, le Double-emploi de la *Cadence interrompue* sauveroit la Dissonnance *fa* par la Dissonnance *mi*, ce qui est contraire aux règles, à l'esprit des règles, & sur-tout au jugement de l'oreille: car dans la sensation du second Accord, *sol si re mi*, à la suite du premier *sol si re fa*, l'oreille s'obstine plutôt à rejetter le *re* du nombre des Consonnantes, que d'admettre le *mi* pour Dissonnant. En général, les Commençans doivent savoir que le Double-emploi peut être admis sur un Accord de septième à la suite d'un Accord consonnant; mais que si-tôt qu'un Accord de septième en suit un semblable, le Double-emploi ne peut avoir lieu. Il est bon qu'ils sachent encore qu'on ne doit changer de Ton par nul autre Accord dissonnant que le sensible; d'où il suit que dans la *Cadence rompue* on ne peut supposer aucun changement de Ton.

Il y a une autre eſpèce de *Cadence* que les Muſiciens ne regardent point comme telle, & qui, ſelon la définition, en eſt pourtant une véritable : c'eſt le paſſage de l'Accord de Septième diminuée ſur la Note ſenſible à l'Accord de la Tonique. Dans ce paſſage, il ne ſe trouve aucune *liaiſon harmonique*, & c'eſt le ſecond exemple de ce défaut dans ce qu'on appelle *Cadence.* On pourroit regarder les tranſitions enharmoniques, comme des manières d'éviter cette même *Cadence*, de même qu'on évite la *Cadence parfaite* d'une Dominante à ſa Tonique par une tranſition chromatique : mais je me borne à expliquer ici les dénominations établies.

CADENCE eſt, en terme de Chant, ce battement de goſier que les Italiens appellent *Trillo*, que nous appellons autrement *Tremblement*, & qui ſe fait ordinairement ſur la pénultième Note d'une phraſe Muſicale, d'où, ſans doute, il a pris le nom de *Cadence.* On dit : *Cette Actrice a une belle* Cadence ; *ce Chanteur bat mal la* Cadence, *&c.*

Il y a deux ſortes de *Cadences* : l'une eſt la *Cadence pleine.* Elle conſiſte à ne commencer le battement de voix qu'après en avoir appuyé la Note ſupérieure ; l'autre s'appelle *Cadence briſée*, & l'on y fait le battement de voix ſans aucune préparation. Voyez l'exemple de l'une & de l'autre, *Pl.* B. *Fig.* 13.

CADENCE, (la) eſt une qualité de la bonne Muſique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent, un ſentiment vif de la meſure, en ſorte qu'ils la marquent & la ſentent tomber à propos, ſans qu'ils y penſent & comme par inſtinct. Cette qualité eſt ſur-tout requiſe dans les Airs à danſer. *Ce Menuet marque bien la* Cadence, *cette Chacone manque de* Cadence. La *Cadence*, en ce ſens, étant une qualité, porte ordinairement l'Article défini *la*, au lieu que la *Cadence* harmonique porte, comme individuelle, l'Article numérique. *Une* Cadence *parfaite. Trois* Cadences *évitées*, &c.

Cadence ſignifie encore la conformité des pas du Danſeur avec la Meſure marquée par l'Inſtrument. *Il ſort de* Cadence ; *il eſt bien en* Cadence. Mais il faut obſerver que la *Cadence* ne ſe marque pas toujours comme ſe bat la Meſure. Ainſi, le Maître de Muſique marque le mouvement du Menuet en frappant au commencement de cha-

que Mesure; au lieu que le Maître à danser ne bat que de deux en deux Mesures, parce qu'il en faut autant pour former les quatre pas du Menuet.

CADENCÉ. *adj.* Une Musique bien *Cadencée* est celle où la Cadence est sensible, où le Rhythme & l'Harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible à faire sentir le mouvement. Car le choix des Accords n'est pas indifférent pour marquer les Temps de la mesure, & l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même Harmonie sur le Frappé & sur le Levé. De même il ne suffit pas de partager les Mesures en valeurs égales, pour en faire sentir les retours égaux; mais le Rhythme ne dépend pas moins de l'Accent qu'on donne à la Mélodie que des valeurs qu'on donne aux Notes; car on peut avoir des Temps très-égaux en valeurs, & toutefois très-mal *Cadencés*; ce n'est pas assez que l'égalité y soit, il faut encore qu'on la sente.

CADENZA. *s. f.* Mot Italien, par lequel on indique un Point d'Orgue non écrit, & que l'Auteur laisse à la volonté de celui qui exécute la Partie principale, afin qu'il y fasse, relativement au caractère de l'Air, les passages les plus convenables à sa Voix, à son Instrument, ou à son goût.

Ce Point d'Orgue s'appelle *Cadenza*, parce qu'il se fait ordinairement sur la première Note d'une Cadence finale, & il s'appelle aussi *Arbitrio*, à cause de la liberté qu'on y laisse à l'exécutant de se livrer à ses idées, & de suivre son propre goût. La Musique Françoise, sur-tout la vocale, qui est extrêmement servile, ne laisse au Chanteur aucune pareille liberté, dont même il seroit fort embarrassé de faire usage.

CANARDER. *v. n.* C'est, en jouant du Hautbois, tirer un Son nasillard & rauque, approchant du cri du Canard : c'est ce qui arrive aux Commençans, & sur-tout dans le bas, pour ne pas serrer assez l'anche des lèvres. Il est aussi très-ordinaire à ceux qui chantent la Haute-Contre de *Canarder*; parce que la Haute-Contre est une Voix factice & forcée, qui se sent toujours de la contrainte avec laquelle elle sort.

CANARIE. *s. f.* Espèce de Gigue dont l'Air est d'un mouvement encore plus vif que celui de la Gigue ordinaire : c'est pourquoi l'on le marque quelquefois par $\frac{6}{16}$. Cette Danse n'est plus en usage aujourd'hui. (Voyez GIGUE.)

CANEVAS. *f. m.* C'eft ainfi qu'on appelle à l'Opéra de Paris des paroles que le Muficien ajufte aux Notes d'un Air à parodier. Sur ces paroles, qui ne fignifient rien, le Poëte en ajufte d'autres qui ne fignifient pas grand'chofe, où l'on ne trouve pour l'ordinaire pas plus d'efprit que de fens, où la Profodie Françoife eft ridiculement eftropiée, & qu'on appelle encore, avec grande raifon, des *Canevas.*

CANON. *f. m.* C'étoit dans la Mufique ancienne une règle ou méthode pour déterminer les rapports des Intervalles. L'on donnoit auffi le nom de *Canon* à l'Inftrument par lequel on trouvoit ces rapports, & Ptolomée a donné le même nom au Livre que nous avons de lui fur les rapports de tous les Intervalles harmoniques. En général on appelloit *Sectio Canonis*, la divifion du Monocorde par tous ces Intervalles, & *Canon univerfalis*, le Monocorde ainfi divifé, ou la Table qui le repréfentoit. (Voyez MONOCORDE.)

CANON, en Mufique moderne, eft une forte de Fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les Parties, partant l'une après l'autre, répètent fans ceffe le même Chant.

Autrefois, dit Zarlin, on mettoit à la tête des fugues perpétuelles qu'il appelle *Fughe in confeguenza*, certains avertiffemens qui marquoient comment il falloit chanter ces fortes de Fugues, & ces avertiffemens étant proprement les règles de ces Fugues, s'intituloient *Canoni*, règles, *Canons.* De-là prenant le titre pour la chofe, on a, par métonymie, nommé *Canon*, cette efpèce de Fugue.

Les *Canons* les plus aifés à faire & les plus communs, fe prennent à l'Uniffon ou à l'Octave; c'eft-à-dire, que chaque Partie répète fur le même ton le Chant de celle qui la précède. Pour compofer cette efpèce de *Canon*, il ne faut qu'imaginer un Chant à fon gré; y ajouter, en Partition, autant de Parties qu'on veut, à voix égales; puis, de toutes ces Parties chantées fucceffivement, former un feul Air; tâchant que cette fucceffion produife un tout agréable, foit dans l'Harmonie, foit dans le Chant.

Pour exécuter un tel *Canon*, celui qui doit chanter le premier, part feul, chantant de fuite l'Air entier, & le recommençant auffi-tôt fans interrompre la Mefure. Dès que celui-ci a fini le premier couplet, qui doit fervir de fujet perpétuel, & fur lequel le *Canon* entier a été compofé, le fecond entre, & commence ce même

premier couplet, tandis que le premier entré, poursuit le second: les autres partent de même successivement, dès que celui qui les précède est à la fin du même premier couplet : en recommençant ainsi, sans cesse, on ne trouve jamais de fin générale, & l'on poursuit le *Canon* aussi long-temps qu'on veut.

L'on peut encore prendre une Fugue perpétuelle à la Quinte, ou à la Quarte; c'est-à-dire, que chaque Partie répétera le Chant de la précédente, une Quinte ou une Quarte plus haut ou plus bas. Il faut alors que le *Canon* soit imaginé tout entier, *di prima intenzione*, comme disent les Italiens, & que l'on ajoute des Bémols ou des Dièses aux Notes, dont les degrés naturels ne rendroient pas exactement, à la Quinte ou à la Quarte, le Chant de la Partie précédente. On ne doit avoir égard ici à aucune modulation; mais seulement à l'identité du Chant, ce qui rend la composition du *Canon* plus difficile; car à chaque fois qu'une Partie reprend la Fugue, elle entre dans un nouveau Ton, elle en change presque à chaque Note, & qui pis est, nulle Partie ne se trouve à la fois dans le même Ton qu'une autre, ce qui fait que ces sortes de *Canons*, d'ailleurs peu faciles à suivre, ne font jamais un effet agréable, quelque bonne qu'en soit l'Harmonie, & quelque bien chantés qu'ils soient.

Il y a une troisième sorte de *Canons* très-rares, tant à cause de l'excessive difficulté, que parce qu'ordinairement dénués d'agrémens, ils n'ont d'autre mérite que d'avoir coûté beaucoup de peine à faire. C'est ce qu'on pourroit appeller *double Canon renversé*, tant par l'inversion qu'on y met, dans le Chant des Parties, que par celle qui se trouve entre les Parties mêmes, en les chantant. Il y a un tel artifice dans cette espèce de *Canons*, que, soit qu'on chante les Parties dans l'ordre naturel, soit qu'on renverse le papier pour les chanter dans un ordre rétrograde, en sorte que l'on commence par la fin, & que la Basse devienne le Dessus, on a toujours une bonne Harmonie & un *Canon* régulier. (Voyez *Pl.* D. Fig. 11.) deux exemples de cette espèce de *Canons* tirés de Bontempi, lequel donne aussi des règles pour les composer. Mais on trouvera le vrai principe de ces règles au mot SYSTÊME, dans l'exposition de celui de M. Tartini.

Pour faire un *Canon* dont l'Harmonie soit un peu variée, il faut

que les Parties ne se suivent pas trop promptement, que l'une n'entre que long-temps après l'autre. Quand elles se suivent si rapidement, comme à la Pause ou demi-Pause, on n'a pas le temps d'y faire passer plusieurs Accords, & le *Canon* ne peut manquer d'être monotone; mais c'est un moyen de faire, sans beaucoup de peine, des *Canons* à tant de Parties qu'on veut: car un *Canon* de quatre Mesures seulement, sera déja à huit Parties si elles se suivent à la demi-Pause, & à chaque Mesure qu'on ajoutera, l'on gagnera encore deux Parties.

L'Empereur Charles VI, qui étoit grand Musicien & composoit très-bien, se plaisoit beaucoup à faire & chanter des *Canons*. L'Italie est encore pleine de fort beaux *Canons* qui ont été faits pour ce Prince, par les meilleurs Maîtres de ce pays-là.

CANTABILE. Adjectif Italien, qui signifie *Chantable*, *commode à chanter*. Il se dit de tous les Chants dont, en quelque Mesure que ce soit, les Intervalles ne sont pas trop grands, ni les Notes trop précipitées; de sorte qu'on peut les chanter aisément sans forcer ni gêner la Voix. Le mot *Cantabile* passe aussi peu-à-peu dans l'usage François. On dit: *parlez-moi du* Cantabile; *un beau* Cantabile *me plaît plus que tous vos Airs d'exécution.*

CANTATE. *s. f.* Sorte de petit Poëme Lyrique qui se chante avec des Accompagnemens, & qui, bien que fait pour la chambre, doit recevoir du Musicien, la chaleur & les graces de la Musique imitative & théatrale. Les *Cantates* sont ordinairement composées de trois Récitatifs, & d'autant d'Airs. Celles qui sont en récit, & les Airs en maximes, sont toujours froides & mauvaises; le Musicien doit les rebuter. Les meilleurs sont celles où, dans une situation vive & touchante, le principal personnage parle lui-même; car nos *Cantates* sont communément à voix seule. Il y en a pourtant quelques-unes à deux Voix en forme de Dialogue, & celles-là sont encore agréables, quand on y sait introduire de l'intérêt. Mais comme il faut toujours un peu d'échafaudage, pour faire une sorte d'exposition, & mettre l'auditeur au fait, ce n'est pas sans raison que les *Cantates* ont passé de Mode, & qu'on leur a substitué, même dans les Concerts, des Scènes d'Opéra.

La Mode des *Cantates* nous est venue d'Italie, comme on le voit par leur nom qui est Italien, & c'est l'Italie aussi qui les a proscrites

proſcrites la première. Les *Cantates* qu'on y fait aujourd'hui, ſont de véritables Pièces dramatiques à pluſieurs Acteurs, qui ne diffèrent des Opéra, qu'en ce que ceux-ci ſe repréſentent au Théatre, & que les *Cantates* ne s'exécutent qu'en Concert : de ſorte que la *Cantate* eſt ſur un ſujet profane, ce qu'eſt l'Oratorio ſur un ſujet ſacré.

CANTATILLE. *ſ. f.* Diminutif de *Cantate*, n'eſt en effet qu'une Cantate fort courte, dont le ſujet eſt lié par quelques vers de Récitatif, en deux ou trois Airs en Rondeau pour l'ordinaire, avec des Accompagnemens de Symphonie. Le genre de la *Cantatille* vaut moins encore que celui de la Cantate, auquel on l'a ſubſtitué parmi nous. Mais comme on n'y peut développer ni paſſions, ni tableaux, & qu'elle n'eſt ſuſceptible que de gentilleſſe, c'eſt une reſſource pour les petits faiſeurs de vers, & pour les Muſiciens ſans génie.

CANTIQUE. *ſ. m.* Hymne que l'on chante en l'honneur de la Divinité.

Les premiers & les plus anciens *Cantiques* furent compoſés à l'occaſion de quelque événement mémorable, & doivent être comptés entre les plus anciens monumens hiſtoriques.

Ces *Cantiques* étoient chantés par des Chœurs de Muſique, & ſouvent accompagnés de danſes, comme il paroît par l'Écriture. La plus grande Pièce qu'elle nous offre, en ce genre, eſt le *Cantique* des *Cantiques*, Ouvrage attribué à Salomon, & que quelques Auteurs prétendent n'être que l'Épithalame de ſon mariage avec la fille du Roi d'Égypte. Mais les Théologiens montrent, ſous cette emblême, l'union de Jeſus-Chriſt & de l'Égliſe. Le Sieur de Cahuſac ne voyoit, dans *le Cantique des Cantiques*, qu'un Opéra très-bien fait; les Scènes, les Récits, les Duo, les Chœurs, rien n'y manquoit, ſelon lui, & il ne doutoit pas même que cet Opéra n'eût été repréſenté.

Je ne ſache pas qu'on ait conſervé le nom de *Cantique* à aucun des chants de l'Égliſe Romaine, ſi ce n'eſt le *Cantique* de Siméon, celui de Zacharie, & le *Magnificat* appellé le *Cantique* de la Vierge. Mais parmi nous on appelle *Cantique* tout ce qui ſe chante dans nos Temples, excepté les Pſeaumes qui conſervent leur nom.

Les Grecs donnoient encore le nom de *Cantiques* à certains Mo-

nologues passionnés de leurs Tragédies, qu'on chantoit sur le Mode Hypodorien, ou sur l'Hypophrygien; comme nous l'apprend Aristote au dix-neuvième de ses Problêmes.

CANTO. Ce mot Italien, écrit dans une Partition sur la Portée vuide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'unisson sur la Partie chantante.

CAPRICE. *s. m.* Sorte de Pièce de Musique libre, dans laquelle l'Auteur, sans s'assujettir à aucun sujet, donne carrière à son génie & se livre à tout le feu de la Composition. Le *Caprice* de Rebel étoit estimé dans son temps. Aujourd'hui les *Caprices* de Locatelli donnent de l'exercice à nos Violons.

CARACTÈRES DE MUSIQUE. Ce sont les divers signes qu'on emploie pour représenter tous les Sons de la Mélodie, & toutes les valeurs des Temps & de la Mesure; de sorte qu'à l'aide de ces *Caractères* on puisse lire & exécuter la Musique exactement comme elle a été composée, & cette manière d'écrire s'appelle *Noter*. (Voyez NOTES.)

Il n'y a que les Nations de l'Europe qui sachent écrire leur Musique. Quoique dans les autres parties du Monde chaque Peuple ait aussi la sienne, il ne paroît pas qu'aucun d'eux ait poussé ses recherches jusqu'à des *Caractères* pour la noter. Au moins est-il sûr que les Arabes ni les Chinois, les deux Peuples étrangers qui ont le plus cultivé les Lettres, n'ont, ni l'un ni l'autre, de pareils *Caractères*. A la vérité les Persans donnent des noms de Villes de leur pays ou des parties du corps humain aux quarante-huit Sons de leur Musique. Ils disent, par exemple, pour donner l'intonation d'un Air : *Allez de cette Ville à celle-là*; ou, *allez du doigt au coude*. Mais ils n'ont aucun signe propre pour exprimer, sur le papier ces mêmes Sons; &, quant aux Chinois, on trouve dans le P. du Halde, qu'ils furent étrangement surpris de voir les Jésuites noter & lire sur cette même Note tous les Airs Chinois qu'on leur faisoit entendre.

Les anciens Grecs se servoient pour *Caractères* dans leur Musique, ainsi que dans leur Arithmétique, des lettres de leur Alphabet : mais au lieu de leur donner, dans la Musique, une valeur numéraire qui marquât les Intervalles, ils se contentoient de les employer comme Signes, les combinant en diverses manières, les

mutilant, les accouplant, les couchant, les retournant différemment, selon les Genres & les Modes, comme on peut voir dans le Recueil d'Alypius. Les Latins les imitèrent, en se servant, à leur exemple, des lettres de l'Alphabet, & il nous en reste encore la lettre jointe au nom de chaque Note de notre Échelle diatonique & naturelle.

Güi Aretin imagina les Lignes, les Portées, les Signes particuliers qui nous sont demeurés sous le nom de *Notes*, & qui sont aujourd'hui la Langue Musicale & universelle de toute l'Europe. Comme ces derniers Signes, quoiqu'admis unanimement & perfectionnés depuis l'Aretin, ont encore de grands défauts, plusieurs ont tenté de leur substituer d'autres Notes : de ce nombre ont été Parran, Souhaitti, Sauveur, Dumas, & moi-même. Mais comme, au fond, tous ces systêmes, en corrigeant d'anciens défauts auxquels on est tout accoutumé, ne faisoient qu'en substituer d'autres dont l'habitude est encore à prendre ; je pense que le Public a très-sagement fait de laisser les choses comme elles sont, & de nous renvoyer, nous & nos systêmes, au pays des vaines spéculations.

CARRILLON. Sorte d'Air fait pour être exécuté par plusieurs Cloches accordées à différens Tons. Comme on fait plutôt le *Carrillon* pour les Cloches que les Cloches pour le *Carrillon*, l'on n'y fait entrer qu'autant de Sons divers qu'il y a de Cloches. Il faut observer de plus, que tous leurs Sons ayant quelque permanence, chacun de ceux qu'on frappe doit faire Harmonie avec celui qui le précède & avec celui qui le suit ; assujettissement qui, dans un mouvement gai, doit s'étendre à toute une Mesure & même au-delà, afin que les Sons qui durent ensemble ne dissonnent point à l'oreille. Il y a beaucoup d'autres observations à faire pour composer un bon *Carrillon*, & qui rendent ce travail plus pénible que satisfaisant : car c'est toujours une sotte Musique que celle des Cloches, quand même tous les Sons en seroient exactement justes ; ce qui n'arrive jamais. On trouvera, (*Planche* A. *Fig.* 14.) l'exemple d'un *Carrillon* consonnant, composé pour être exécuté sur une Pendule à neuf timbres, faite par M. Romilly, célèbre Horloger. On conçoit que l'extrême gêne à laquelle assujettissent le concours harmonique des Sons voisins, & le petit nombre des timbres, ne permet guères de mettre du Chant dans un semblable Air.

CARTELLES. Grandes feuilles de peau d'âne préparées, fur lefquelles on entaille les traits des Portées, pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en compofant, & l'effacer enfuite avec une éponge; l'autre côté qui n'a point de Portées, peut fervir à écrire & barbouiller, & s'efface de même, pourvu qu'on n'y laiffe pas trop vieillir l'encre. Avec une *Cartelle* un Compofiteur foigneux en a pour fa vie, & épargne bien des rames de papier réglé: mais il y a ceci d'incommode, que la plume paffant continuellement fur les lignes entaillées, gratte & s'émouffe facilement. Les *Cartelles* viennent toutes de Rome ou de Naples.

CASTRATO. *f. m.* Muficien qu'on a privé, dans fon enfance, des organes de la génération, pour lui conferver la voix aiguë, qui chante la Partie appellée *Deffus* ou *Soprano*. Quelque peu de rapport qu'on apperçoive entre deux organes fi différens, il eft certain que la mutilation de l'un prévient & empêche dans l'autre cette mutation qui furvient aux hommes à l'âge nubile, & qui baiffe tout-à-coup leur voix d'une Octave. Il fe trouve, en Italie, des pères barbares qui, facrifiant la Nature à la fortune, livrent leurs enfans à cette opération, pour le plaifir des gens voluptueux & cruels, qui ofent rechercher le Chant de ces malheureux. Laiffons aux honnêtes femmes des grandes Villes les ris modeftes, l'air dédaigneux, & les propos plaifans dont ils font l'éternel objet; mais faifons entendre, s'il fe peut, la voix de la pudeur & de l'humanité qui crie & s'élève contre cet infâme ufage, & que les Princes qui l'encouragent par leurs recherches, rougiffent une fois de nuire, en tant de façons, à la confervation de l'efpèce humaine.

Au refte, l'avantage de la voix fe compenfe dans les *Caftrati* par beaucoup d'autres pertes. Ces hommes qui chantent fi bien, mais fans chaleur & fans paffions, font, fur le théâtre, les plus mauffades Acteurs du monde; ils perdent leur voix de très-bonne heure & prennent un embonpoint dégoûtant. Ils parlent & prononcent plus mal que les vrais hommes, & il y a même des lettres telles que l'*r*, qu'ils ne peuvent point prononcer du tout.

Quoique le mot *Caftrato* ne puiffe offenfer les plus délicates oreilles, il n'en eft pas de même de fon fynonyme François. Preuve évidente que ce qui rend les mots indécens ou déshon-

nêtes, dépend moins des idées qu'on leur attache, que de l'usage de la bonne compagnie, qui les tolère ou les proscrit à son gré.

On pourroit dire, cependant, que le mot Italien s'admet comme représentant une profession, au lieu que le mot François ne représente que la privation qui y est jointe.

CATABAUCALESE. Chanson des Nourrices chez les Anciens. (Voyez CHANSON.)

CATACOUSTIQUE. *s. f.* Science qui a pour objet les Sons réfléchis, ou cette partie de l'Acoustique qui considère les propriétés des Échos. Ainsi la *Catacoustique* est à l'Acoustique ce que la Catoptrique est à l'Optique.

CATAPHONIQUE. *s. f.* Science des Sons réfléchis qu'on appelle aussi *Catacoustique.* (Voyez l'*Article précédent.*)

CAVATINE. *s. f.* Sorte d'Air pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni Reprise, ni seconde Partie, & qui se trouve souvent dans des Récitatifs obligés. Ce changement subit du Récitatif au Chant mesuré, & le retour inattendu du Chant mesuré au Récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions, comme sont toujours celles du Récitatif obligé.

Le Mot *Cavatina* est Italien, & quoique je ne veuille pas, comme Brossard, expliquer dans un Dictionnaire François tous les mots techniques Italiens, sur-tout lorsque ces mots ont des synonymes dans notre Langue; je me crois pourtant obligé d'expliquer ceux de ces mêmes mots, qu'on emploie dans la Musique notée; par ce qu'en exécutant cette Musique, il convient d'entendre les termes qui s'y trouvent, & que l'Auteur n'y a pas mis pour rien.

CENTONISER. *v. n.* Terme de Plain-Chant. C'est composer un Chant de traits recueillis & arrangés pour la Mélodie qu'on a en vue. Cette manière de composer n'est pas de l'invention des Symphoniastes modernes; puisque, selon l'Abbé le Beuf, saint Grégoire lui-même a *Centonisé.*

CHACONNE *s. f.* Sorte de Pièce de Musique faite pour la Danse, dont la Mesure est bien marquée & le Mouvement modéré. Autrefois il y avoit des *Chaconnes* à deux Temps & à trois; mais on n'en fait plus qu'à trois. Ce sont, pour l'ordinaire, des Chants qu'on appelle Couplets, composés & variés en diverses manières;

fur une Baffe-contrainte, de quatre en quatre Mefures, commençant prefque toujours par le fecond temps pour prévenir l'interruption. On s'eft affranchi peu-à-peu de cette contrainte de la Baffe, & l'on n'y a prefque plus aucun égard.

La beauté de la *Chaconne* confifte à trouver des Chants qui marquent bien le Mouvement, & comme elle eft fouvent fort longue, à varier tellement les Couplets qu'ils contraftent bien enfemble; & qu'ils réveillent fans ceffe l'attention de l'auditeur. Pour cela, on paffe & repaffe à volonté du Majeur au Mineur, fans quitter pourtant beaucoup le Ton principal, & du grave au gai, & du tendre au vif, fans preffer ni ralentir jamais la Mefure.

La *Chaconne* eft née en Italie, & elle y étoit autrefois fort en ufage, de même qu'en Efpagne. On ne la connoît plus aujourd'hui qu'en France dans nos Opéra.

CHANSON. Efpèce de petit Poëme lyrique fort court, qui roule ordinairement fur des fujets agréables, auquel on ajoute un Air pour être chanté dans des occafions familières, comme à table, avec fes amis, avec fa maîtreffe, & même feul, pour éloigner, quelques inftants, l'ennui fi l'on eft riche; & pour fupporter plus doucement la misère & le travail, fi l'on eft pauvre.

L'ufage des *Chanfons* femble être une fuite naturelle de celui de la parole, & n'eft en effet pas moins général; car par-tout où l'on parle, on chante. Il n'a fallu, pour les imaginer, que déployer fes organes, donner un tour agréable aux idées dont on aimoit à s'occuper, & fortifier par l'expreffion dont la voix eft capable, le fentiment qu'on vouloit rendre, ou l'image qu'on vouloit peindre. Auffi les anciens n'avoient-ils point encore l'art d'écrire qu'ils avoient déja des *Chanfons.* Leurs Loix & leurs hiftoires, les louanges des Dieux & des Héros, furent chantées avant d'être écrites. Et de-là vient, felon Ariftote, que le même nom Grec fut donné aux Loix & aux *Chanfons*.

Toute la Poëfie lyrique n'étoit proprement que des *Chanfons*; mais je dois me borner ici à parler de celle qui portoit plus particuliérement ce nom, & qui en avoit mieux le caractère felon nos idées.

Commençons par les Airs de table. Dans les premiers temps, dit M. de la Nauze, tous les Convives, au rapport de Dicéarque, de Plutarque & d'Artémon, chantoient enfemble, & d'une feule voix, les

louanges de la Divinité. Ainsi ces *Chansons* étoient de véritables Péans ou Cantiques sacrés. Les Dieux n'étoient point pour eux des trouble-fêtes; & ils ne dédaignoient pas de les admettre dans leurs plaisirs.

Dans la suite les Convives chantoient successivement, chacun à son tour, tenant une branche de Myrthe, qui passoit de la main de celui qui venoit de chanter, à celui qui Chantoit après lui. Enfin quand la Musique se perfectionna dans la Grèce, & qu'on employa la Lyre dans les festins, il n'y eut plus, disent les Auteurs déja cités, que les habiles qui fussent en état de chanter à table; du moins en s'accompagnant de la Lyre. Les autres, contraints de s'en tenir à la branche de Myrthe, donnerent lieu à un proverbe Grec, par lequel on disoit qu'un homme chantoit au Myrthe quand on vouloit le taxer d'ignorance.

Ces *Chansons* accompagnées de la Lyre, & dont Terpandre fut l'inventeur, s'appellent *Scolies*, mot qui signifie *oblique* ou *tortueux*, pour marquer, selon Plutarque, la difficulté de la *Chanson*; ou comme le veut Artémon, la situation irrégulière de ceux qui chantoient: car comme il falloit être habile pour chanter ainsi, chacun ne chantoit pas à son rang; mais seulement ceux qui savoient la Musique, lesquels se trouvoient dispersés çà & là, & placés obliquement l'un par rapport à l'autre.

Les Sujets des Scolies se tiroient non-seulement de l'amour & du vin, ou du plaisir en général, comme aujourd'hui; mais encore de l'histoire, de la guerre, & même de la morale. Telle est la *Chanson* d'Aristote sur la mort d'Hermias, son ami & son allié, laquelle fit accuser son Auteur d'impiété.

» O vertu, qui, malgré les difficultés que vous présentez aux foibles mortels, êtes l'objet charmant de leurs recherches! Vertu pure & aimable! ce fut toujours aux Grecs un destin digne d'envie de mourir pour vous, & de souffrir avec constance les maux les plus affreux. Telles sont les semences d'immortalité que vous répandez dans tous les cœurs. Les fruits en sont plus précieux que l'or, que l'amitié des parens, que le someil le plus tranquille. Pour vous le divin Hercule & les fils de Léda supportèrent mille travaux, & le succès de leurs exploits annonça votre puissance. C'est par amour pour vous qu'Achille & Ajax descendirent dans l'Empire de

Pluton, & c'eſt en vue de votre céleſte beauté, que le Prince d'Atarne s'eſt auſſi privé de la lumière du Soleil. Prince à jamais célèbre par ſes actions; les filles de Mémoire chanteront ſa gloire toutes les fois qu'elles chanteront le culte de Jupiter Hoſpitalier, & le prix d'une amitié durable & ſincère. «

Toutes leurs *Chanſons* morales n'étoient pas ſi graves que celle-là. En voici une d'un goût différent, tirée d'Athénée.

» Le premier de tous les biens eſt la ſanté, le ſecond la beauté, le troiſième les richeſſes amaſſées ſans fraude, & le quatrième la jeuneſſe qu'on paſſe avec ſes amis. «

Quant aux Scolies qui roulent ſur l'amour & le vin, on en peut juger par les ſoixante & dix Odes d'Anacréon, qui nous reſtent. Mais dans ces ſortes de *Chanſons* mêmes, on voyoit encore briller cet amour de la Patrie & de la liberté dont tous les Grecs étoient tranſportés.

» Du vin & de la ſanté « dit une de ces *Chanſons*, » pour ma » Clitagora & pour moi, avec le ſecours des Theſſaliens. « C'eſt qu'outre que Clitagora étoit Theſſalienne, les Athéniens avoient autrefois reçu du ſecours des Theſſaliens, contre la tyrannie des Piſiſtratides.

Ils avoient auſſi des *Chanſons* pour les diverſes profeſſions. Telles étoient les *Chanſons* des Bergers, dont une eſpèce appellée *Bucoliaſme*, étoit le véritable Chant de ceux qui conduiſoient le bétail; & l'autre, qui eſt proprement la *Paſtorale*, en étoit l'agréable imitation; la *Chanſon* des Moiſſonneurs, appellée *le Lytierce*, du nom d'un fils de Mydas, qui s'occupoit par goût à faire la moiſſon : la *Chanſon* des Meuniers, appellée *Hymée*, ou *Épiaulie*; comme celle-ci tirée de Plutarque; *Moulez, meule, moulez : car Pittacus qui regne dans l'auguſte Mitylène, aime à moudre;* parce que Pittacus étoit grand mangeur : la *Chanſon* des Tiſſerands, qui s'appelloit *Éline* : *la Chanſon Yule* des ouvriers en laine : celles des Nourrices, qui s'appelloit *Catabaucalaiſe* ou *Nunnie* : la *Chanſon* des Amans, appellée *Nomion* : celle des femmes, appellée *Calyce; Harpalice*, celle des filles. Ces deux dernières, attendu le ſexe, étoient auſſi des *Chanſons* d'amour.

Pour des occaſions particulières, ils avoient la *Chanſon* des noces, qui s'appelloit *Hymenée*, *Épithalame* : la *Chanſon* de *Datis*, pour

pour des occasions joyeuses : les lamentations, l'*Ialème* & le *Linos* pour des occasions funèbres & tristes. Ce *Linos* se chantoit aussi chez les Égyptiens, & s'appelloit par eux *Maneros*, du nom d'un de leurs Princes, au deuil duquel il avoit été chanté. Par un passage d'Euripide, cité par Athénée, on voit que le *Linos* pouvoit aussi marquer la joie.

Enfin, il y avoit encore des Hymnes ou *Chansons* en l'honneur des Dieux & des Héros. Telles étoient les *Iules* de Cérès & Proserpine, la *Philelie* d'Apollon, les *Upinges* de Diane, &c.

Ce genre passa des Grecs aux Latins, & plusieurs Odes d'Horace, sont des *Chansons* galantes ou bachiques. Mais cette Nation, plus guerrière que sensuelle, fit, durant très-long-temps, un médiocre usage de la Musique & des *Chansons*, & n'a jamais approché, sur ce point, des graces de la volupté Grecque. Il paroît que le Chant resta toujours rude & grossier chez les Romains. Ce qu'ils chantoient aux noces, étoit plutôt des clameurs que des *Chansons*, & il n'est guères à présumer que les *Chansons* satyriques des Soldats, aux triomphes de leurs Généraux, eussent une Mélodie fort agréable.

Les Modernes ont aussi leurs *Chansons* de différentes espèces, selon le génie & le goût de chaque Nation. Mais les François l'emportent sur toute l'Europe, dans l'art de les composer, sinon pour le tour & la Mélodie des Airs, au moins pour le sel, la grace & la finesse des paroles; quoique pour l'ordinaire l'esprit & la satyre s'y montrent bien mieux encore que le sentiment & la volupté. Ils se sont plus livrés à cet amusement, & y ont excellé dans tous les Temps, témoins les anciens Troubadours. Cet heureux peuple est toujours gai, tournant tout en plaisanterie : les femmes y sont fort galantes, les hommes fort dissipés, & le pays produit d'excellent vin; le moyen de n'y pas chanter sans cesse? Nous avons encore d'anciennes *Chansons* de Thibault, Comte de Champagne, l'homme le plus galant de son siècle, mises en Musique par Guillaume de Machault. Marot en fit beaucoup qui nous restent, & grace aux Airs d'Orlande & de Claudin, nous en avons aussi plusieurs de la Pléyade de Charles IX. Je ne parlerai point des *Chansons* plus modernes, par lesquelles les Musiciens Lambert; du Bousset, la Garde & autres ont acquis un nom, &

dont on trouve autant de Poëtes, qu'il y a de gens de plaisir parmi le peuple du monde qui s'y livre le plus, quoique non pas tous aussi célèbres que le Comte de Coulange & l'Abbé de Lattaignant. La Provence & le Languedoc n'ont point non plus dégénéré de leur premier talent. On voit toujours regner dans ces Provinces un air de gaiété qui porte sans cesse leurs habitans au Chant & à la Danse. Un Provençal menace, dit-on, son ennemi d'une *Chanson*, comme un Italien menaceroit le sien d'un coup de stilet; chacun a ses armes. Les autres Pays ont aussi leurs Provinces Chansonnières; en Angleterre c'est l'Écosse, en Italie c'est Venise. (Voyez BARCAROLLES.)

Nos *Chansons* sont de plusieurs sortes; mais en général elles roulent ou sur l'amour, ou sur le vin, ou sur la satyre. Les *Chansons* d'amour sont; les Airs tendres qu'on appelle encore Airs sérieux; les Romances dont le caractère est d'émouvoir l'ame insensiblement par le récit tendre & naïf de quelque histoire amoureuse & tragyque; les *Chansons* pastorales & rustiques, dont plusieurs sont faites pour danser; comme les Musettes, les Gavottes, les Branles, &c.

Les *Chansons* à boire sont assez communément des Airs de Basse ou des Rondes de table: c'est avec beaucoup de raison qu'on en fait peu pour les Dessus; car il n'y a pas une idée de débauche plus crapuleuse & plus vile que celle d'une femme ivre.

A l'égard des *Chansons* satyriques, elles sont comprises sous le nom de Vaudevilles, & lancent indifféremment leurs traits sur le vice & sur la vertu, en les rendant également ridicules; ce qui doit proscrire le Vaudeville de la bouche des gens de bien.

Nous avons encore une espèce de *Chanson* qu'on appelle Parodie. Ce sont des paroles qu'on ajuste comme on peut sur des Airs de Violon, ou d'autres Instrumens, & qu'on fait rimer tant bien que mal, sans avoir égard à la mesure des vers, ni au caractère de l'Air, ni au sens des paroles, ni le plus souvent à l'honnêteté. (Voyez PARODIE.)

CHANT. *s. m.* Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des Sons variés & appréciables. Observons que pour donner à cette définition toute l'universalité qu'elle doit avoir, il ne faut pas seulement entendre par *Sons appréciables*, ceux qu'on peut assigner par les Notes de notre Musique, & rendre par les

touches de notre Clavier; mais tous ceux dont on peut trouver ou ſentir l'Uniſſon & calculer les Intervalles de quelque manière que ce ſoit.

Il eſt très-difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole, diffère de la voix qui forme le *Chant*. Cette différence eſt ſenſible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle conſiſte, & quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. M. Dodard a fait des obſervations anatomiques, à la faveur deſquelles il croit, à la vérité, trouver, dans les différentes ſituations du Larinx, la cauſe de ces deux ſortes de voix. Mais je ne ſais ſi ces obſervations, ou les conſéquences qu'il en tire, ſont bien certaines. (Voyez Voix.) il ſemble ne manquer aux Sons, qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *Chant :* il paroît auſſi que les diverſes inflexions qu'on donne à la voix en parlant, forment des Intervalles qui ne ſont point harmoniques, qui ne ſont pas partie de nos ſyſtêmes de Muſique, & qui, par conſéquent, ne pouvant être exprimés en Notes, ne ſont pas proprement du *Chant* pour nous.

Le *Chant* ne ſemble pas naturel à l'homme. Quoique les Sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai Sauvage ne chanta jamais. Les muets ne chantent point; ils ne forment que des voix ſans permanence, des mugiſſemens ſourds que le beſoin leur arrache. Je douterois que le Sieur Pereyre, avec tout ſon talent, pût jamais tirer d'eux aucun *Chant* muſical. Les enfans crient, pleurent, & ne chantent point. Les premières expreſſions de la nature n'ont rien en eux de mélodieux ni de ſonore, & ils apprennent à chanter comme à parler, à notre exemple. Le *Chant* mélodieux & appréciable n'eſt qu'une imitation paiſible & artificielle des accens de la Voix parlante ou paſſionnée; on crie & l'on ſe plaint ſans chanter : mais on imite en chantant les cris & les plaintes; & comme, de toutes les imitations, la plus intéreſſante eſt celle des paſſions humaines, de toutes les manières d'imiter, la plus agréable eſt le *Chant*.

Chant, appliqué plus particuliérement à notre Muſique, en eſt la partie mélodieuſe, celle qui réſulte de la durée & de la ſucceſſion des Sons, celle d'où dépend toute l'expreſſion, & à laquelle tout le reſte eſt ſubordonné. (Voyez Musique, Mélodie.) Les

Chants agréables frappent dabord, ils se gravent facilement dans la mémoire; mais ils sont souvent l'écueil des Compositeurs, parce qu'il ne faut que du savoir pour entasser des Accords, & qu'il faut du talent pour imaginer des *Chants* gracieux. Il y a dans chaque Nation des tours de *Chant* triviaux & usés, dans lesquels les mauvais Musiciens retombent sans cesse; il y en a de baroques qu'on n'use jamais, parce que le Public les rebute toujours. Inventer des *Chants* nouveaux, appartient à l'homme de génie: trouver de beaux *Chants*, appartient à l'homme de goût.

Enfin, dans son sens le plus resserré, *Chant* se dit seulement de la Musique vocale; & dans celle qui est mêlée de Symphonie on appelle Parties de *Chant*, celles qui sont destinées pour les Voix.

CHANT AMBROSIEN. Sorte de Plaint-Chant dont l'invention est attribuée à Saint Ambroise, Archevêque de Milan. (Voyez PLAIN-CHANT.)

CHANT GRÉGORIEN. Sorte de Plain-Chant dont l'invention est attribuée à Saint Grégoire Pape, & qui a été substitué ou préféré dans la plupart des Églises, au *Chant* Ambrosien. (Voyez PLAIN-CHANT.)

CHANT en ISON ou CHANT ÉGAL. On appelle ainsi un *Chant* ou une Psalmodie qui ne roule que sur deux Sons, & ne forme, par conséquent, qu'un seul Intervalle. Quelques Ordres Religieux n'ont dans leurs Églises d'autre *Chant* que le *Chant en Ison*.

CHANT SUR LE LIVRE. Plain-Chant ou Contre-point à quatre Parties, que les Musiciens composent & chantent impromptu sur une seule; savoir, le Livre de Chœur qui est au Lutrin: en sorte, qu'excepté la Partie notée, qu'on met ordinairement à la Taille, les Musiciens affectés aux trois autres Parties, n'ont que celle-là pour guide, & composent chacun la leur en chantant.

Le *Chant sur le Livre* demande beaucoup de science, d'habitude & d'oreille dans ceux qui l'exécutent, d'autant plus qu'il n'est pas toujours aisé de rapporter les Tons du Plain-Chant à ceux de notre Musique. Cependant il y a des Musiciens d'Église, si versés dans cette sorte de Chant, qu'ils y commencent & poursuivent même des Fuges, quand le sujet en peut comporter, sans confondre & croiser les Parties, ni faire de faute dans l'Harmonie.

CHANTER. *v. n.* C'est, dans l'acception la plus générale, former

avec la voix des Sons variés & appréciables. (Voyez CHANT.) Mais c'est plus communément faire diverses inflexions de voix; sonores, agréables à l'oreille, par des Intervalles admis dans la Musique, & dans les règles de la Modulation.

On *Chante* plus ou moins agréablement, à proportion qu'on a la voix plus ou moins agréable & sonore, l'oreille plus ou moins juste, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, & plus ou moins de pratique de l'art du *Chant*. A quoi l'on doit ajouter, dans la Musique imitative & théatrale, le degré de sensibilité qui nous affecte plus ou moins des sentimens que nous avons à rendre. On a aussi plus ou moins de disposition à *Chanter* selon le climat sous lequel on est né, & selon le plus ou moins d'accent de sa langue naturelle; car plus la langue est accentuée, & par conséquent mélodieuse & *chantante*, plus aussi ceux qui la parlent ont naturellement de facilité à *Chanter*.

On a fait un art du *Chant*, c'est-à-dire, que, des observations sur les Voix qui *chantoient* le mieux, on a composé des règles pour faciliter & perfectionner l'usage de ce don naturel. (Voyez MAITRE A CHANTER.) Mais il reste bien des découvertes à faire sur la manière la plus facile, la plus courte & la plus sûre d'acquérir cet art.

CHATERELLE. *s. f.* Celle des cordes du Violon, & des Instrumens semblables, qui a le Son le plus aigu. On dit d'une Symphonie qu'elle ne quitte pas la *Chanterelle*, lorsqu'elle ne roule qu'entre les Sons de cette Corde & ceux qui lui sont les plus voisins, comme sont presque toutes les Parties de Violon des Opéra de Lully & des Symphonies de son temps.

CHANTEUR. Musicien qui chante dans un Concert.

CHANTRE. *s. m.* Ceux qui chantent au Chœur dans les Églises Catholiques, s'appellent *Chantres*. On ne dit point *Chanteur* à l'Église, ni *Chantre* dans un Concert.

Chez les Réformés on appelle *Chantre* celui qui entonne & soutient le Chant des Pseaumes dans le Temple; il est assis au-dessous de la Chaire du Ministre sur le devant. Sa fonction exige une voix très-forte capable de dominer sur celle de tout le peuple, & de se faire entendre jusqu'aux extrémités du Temple. Quoiqu'il n'y ait ni Prosodie ni Mesure dans notre manière de chanter les Pseaumes,

& que le Chant en ſoit ſi lent qu'il eſt facile à chacun de le ſuivre; il me ſemble qu'il ſeroit néceſſaire que le *Chantre* marquât une ſorte de Meſure. La raiſon en eſt, que le *Chantre* ſe trouvant fort éloigné de certaines parties de l'Égliſe, & le Son parcourant aſſez lentement ces grandes intervalles, ſa voix ſe fait à peine entendre aux extrémités, qu'il a déja pris un autre Ton, & commencé d'autres Notes; ce qui devient d'autant plus ſenſible en certains lieux, que le Son arrivant encore beaucoup plus lentement d'une extrémité à l'autre, que du milieu où eſt le *Chantre*, la maſſe d'air qui remplit le Temple, ſe trouve partagée à la fois en divers Sons fort diſcordans qui enjambent ſans ceſſe les uns ſur les autres & choquent fortement une oreille exercée, défaut que l'Orgue même ne fait qu'augmenter, parcequ'au lieu d'être au milieu de l'édifice, comme le *Chantre*, il ne donne le Ton que d'une extrémité.

Or, le remède à cet inconvénient me paroit très-ſimple; car comme les rayons viſuels ſe communiquent à l'inſtant de l'objet à l'œil, ou du moins avec une viteſſe incomparablement plus grande que celle avec laquelle le Son ſe tranſmet du corps ſonore à l'oreille; il ſuffit de ſubſtituer l'un à l'autre, pour avoir, dans toute l'étendue du Temple, un Chant bien ſimultané & parfaitement d'Accord. Il ne faut pour cela que placer le *Chantre*, ou quelqu'un chargé de cette partie de ſa fonction, de manière qu'il ſoit à la vue de tout le monde, & qu'il ſe ſerve d'un bâton de meſure dont le mouvement s'apperçoive aiſément de loin, comme, par exemple, un rouleau de papier : car alors, avec la précaution de prolonger aſſez la première Note, pour que l'intonnation en ſoit par-tout entendue avant qu'on pourſuive; tout le reſte du Chant marchera bien enſemble, & la diſcordance dont je parle diſparoîtra infailliblement. On pourroit même, au lieu d'un homme, employer un Chronomètre, dont le mouvement ſeroit encore plus égal dans une Meſure ſi lente.

Il réſulteroit de-là deux autres avantages: l'un que, ſans preſque altérer le Chant des Pſeaumes, il ſeroit aiſé d'y introduire un peu de Proſodie, & d'y obſerver du moins les longues & les brèves les plus ſenſibles, l'autre, que ce qu'il y a de monotonie & de langueur dans ce Chant, pourroit, ſelon la première intention de l'Auteur, être effacé par la Baſſe & les autres Parties, dont l'Har-

monie eſt certainement la plus majeſtueuſe & la plus ſonore qu'il ſoit poſſible d'entendre.

CHAPEAU. *ſ. m.* Trait demi-circulaire, dont on couvre deux ou plusieurs Notes, & qu'on appelle plus communément *liaiſon.* (Voyez LIAISON.)

CHASSE. *ſ. f.* On donne ce nom à certains Airs ou à certaines Fanfares de Cors, ou d'autres Inſtrumens qui réveillent, à ce qu'on dit, l'idée des Tons que ces mêmes Cors donnent à la Chaſſe.

CHEVROTTER. *v. n.* C'eſt, au lieu de battre nettement & alternativement du goſier les deux ſons qui forment la Cadence ou le Trill, (*Voyez ces mots.*) en battre un ſeul à coups précipités, comme pluſieurs doubles-croches détachées & à l'uniſſon; ce qui ſe fait en forçant du poumon l'air contre la glotte fermée, qui ſert alors de ſoupape : en ſorte qu'elle s'ouvre par ſecouſſes pour livrer paſſage à cet air, & ſe referme à chaque inſtant par une méchanique ſemblable à celle du Tremblant de l'Orgue. Le *Chevrottement* eſt la déſagréable reſſource de ceux qui n'ayant aucun Trill en cherchent l'imitation groſſière; mais l'oreille ne peut ſupporter cette ſubſtitution, & un ſeul *Chevrottement* au milieu du plus beau Chant du monde, ſuffit pour le rendre inſupportable & ridicule.

CHIFFRER. C'eſt écrire ſur les Notes de la Baſſe des Chiffres ou autres caractères indiquant les Accords que ces Notes doivent porter, pour ſervir de guide à l'Accompagnateur. (Voyez CHIFFRES, ACCORD.)

CHIFFRES. Caractères qu'on place au-deſſus ou au-deſſous des Notes de la Baſſe, pour indiquer les Accords qu'elles doivent porter. Quoique parmi ces caractères il y en ait pluſieurs qui ne ſont pas des *Chiffres*, on leur en a généralement donné le nom, parce que c'eſt la ſorte de ſignes qui s'y préſente le plus fréquemment.

Comme chaque Accord eſt compoſé de pluſieurs Sons, s'il avoit fallu exprimer chacun de ces Sons par un *Chiffre*, on auroit tellement multiplié & embrouillé les *Chiffres*, que l'Accompagnateur n'auroit jamais eu le temps de les lire au moment de l'exécution. On s'eſt donc appliqué, autant qu'on a pu, à caractériſer chaque Accord par un ſeul *Chiffre*; de ſorte que ce *Chiffre* peut ſuffire pour indiquer, relativement à la Baſſe, l'eſpèce de l'Accord, &

par conféquent tous les Sons qui doivent le compofer. Il y a même un Accord qui fe trouve chiffré en ne le chiffrant point; car felon la précifion des *Chiffres* toute Note qui n'eft point chiffrée, ou ne porte aucun Accord, ou porte l'Accord parfait.

Le *Chiffre* qui indique chaque Accord, eft ordinairement celui qui répond au nom de l'Accord : ainfi l'Accord de feconde, fe *Chiffre* 2; celui de Septième 7; celui de Sixte 6, &c. Il y a des Accords qui portent un double nom, & qu'on exprime auffi par un double *Chiffre* : tels font les Accords de Sixte-Quarte, de Sixte-Quinte, de Septième-&-Sixte, &c. Quelquefois même on en met trois, ce qui rentre dans l'inconvénient qu'on vouloit éviter; mais comme la compofition des *Chiffres* eft venue du temps & du hazard, plutôt que d'une étude réfléchie, il n'eft pas étonnant qu'il s'y trouve des fautes & des contradictions.

Voici une Table de tous les *Chiffres* pratiqués dans l'Accompagnement; fur quoi l'on obfervera qu'il y a plufieurs Accords qui fe chiffrent diverfement en différens Pays, ou dans le même Pays par différens Auteurs, ou quelquefois par le même. Nous donnons toutes ces manières, afin que chacun, pour chiffrer, puiffe choifir celle qui lui paroîtra la plus claire; &, pour Accompagner, rapporter chaque *Chiffre* à l'Accord qui lui convient, felon la manière de chiffrer de l'Auteur.

TABLE GÉNÉRALE

De tous les Chiffres de l'Accompagnement.

N. B. On a ajouté une étoile à ceux qui ſont plus uſités en France aujourd'hui.

Chiffres.	Noms des Accords.
*	Accord parfait.
8	Idem.
5	Idem.
3	Idem.
5 3	Idem.
3♭	Accord parfait Tierce mineure.
♭3	Idem.
*♭	Idem.
5 ♭	Idem.
3♯	Accord parfait Tierce majeure.
♯3	Idem.
*♯	Idem.
5 ♯	Idem.
3♮	Accord parfait Tierce naturelle.
♮3	Idem.
*♮	Idem.
5 ♮	Idem.
6 3	Accord de Sixte.
*6	Idem.
	Les différentes Sixtes dans cet Accord ſe marquent par un accident au Chiffre, comme les Tierces dans l'Accord parfait.
*6 4	Accord de Sixte-Quarte.
6	Idem.
7 5 3	Accord de Septième
7 5	Idem.
7 3	Idem.
*7	Idem.
*7 ♯	Septième avec Tierce majeure.
*7 ♭	Avec Tierce mineure.
*7 ♮	Avec Tierce naturelle.
7♭	Accord de Septième mineure.
*♭7	Idem.
7♯	Accord de Septième majeure.

Chiffres.	Noms des Accords.
*✕7	Idem.
7♮	De Septième naturelle
*♮7	Idem.
*7 5̸	Septième avec la Quinte fausse.
7 5♮	Idem.
*7̸	Septième diminuée.
7♮	Idem.
♮7	Idem.
7♮ 5̸	Idem.
7♮ 5♮	Idem.
♮7 5̸	Idem.
♮7 ♮5	Idem.
7♮ 5♮ 3	Idem.
	&c.
*✕7	Septième superflue.
7✕	Idem.
7̸	Idem.
7 2	Idem.
7✕ 4 2	Idem.
✕7 5 4 2	Idem.
	&c.

Chiffres.	Noms des Accords.
7✕ 6♮	Septième superflue avec Sixte mineure.
*✕7 ♭6	Idem.
✕7 6♮ 2	Idem.
✕7 ♮6 4	Idem.
	&c.
*7 2	Septième & Seconde.
6 *5	Grande Sixte.
6	Idem.
*5̸	Fausse Quinte.
5♭	Idem.
♮5	Idem.
6 ♮5	Idem.
6 5	Idem.
6̸ 5̸	Fausse-Quinte & Sixte majeure.
*✕6 5̸	Idem.
✕6 ♮5	Idem.
6✕ 5♮	Idem.
4 3	Petite Sixte.
6 4 3	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
*6̸	Idem.
6	Idem.
x6̸	Idem majeure.
x6 / 4 / 3	Idem.
	&c.
*x6̸	Petite Sixte superflue.
x6 / 4 / 3	Idem.
x6	Idem.
x6 / 5 / 3	Id. avec la Quinte.
x6 / 5	Idem.
6 / 4 / 3	Petite-Sixte avec la Quarte superflue.
6 / x4 / 3	Idem.
6̸ / *x4	Idem.
x4 / 3	Idem.
* 2	Accord de Seconde.
4 / 2	Idem.
6 / 2	Idem.
* 5 / 2	Seconde & Quinte.

Chiffres.	Noms des Accords.
6 / 4	Triton.
6 / 4x	Idem.
6 / x4	Idem.
6| / 4	Idem.
6 / 4 / 2	Idem.
4 / 2	Idem.
4x / 2	Idem.
x4 / 2	Idem.
4x	Idem.
*x4	Idem.
4	Idem.
4x / 3♮	Triton avec Tierce mineure.
* 4 / ♮	Idem.
6 / 4 / 3♮	Idem.
*x4 / ♮	Idem.
*x2	Seconde superflue.
x4 / x2	Idem.
4 / 3̸	Idem.

Chiffres.	Noms des Accords.
6 4 2	.... Idem.
	&c.
* 9	..... Accord de Neuvième.
9 5	.... Idem.
9 3	.... Idem.
* 9 7	.... Neuvième avec la Septième.
9 7 5	.... Idem.
* 4	.... Quarte ou Onzième.
5 4	.... Idem.
* 4 9	.... Quarte & Neuvième.
* 4 7	.... Septième & Quarte.
* x 5	..... Quinte ſuperflue.
5 x	.... Idem.
x 5 9	.... Idem.
x 5 9 7	.... Idem.
* x 5 ♮4	.... Quinte ſuperflue & Quarte.
5 x 4♮	... Idem.
* 7 6	.... Septième & Sixte.
* 9 6	.... Neuvième & Sixte.

Fin de la Table des Chiffres.

Quelques Auteurs avoient introduit l'uſage de couvrir d'un trait toutes les Notes de la Baſſe qui paſſoient ſous un même Accord; c'eſt ainſi que les jolies Cantates de M. Clerambault ſont chiffrées : mais cette invention étoit trop commode pour durer; elle montroit auſſi trop clairement à l'œil toutes les ſyncopes d'Harmonie. Aujourd'hui quand on ſoutient le même Accord ſous quatre différentes Notes de la Baſſe, ce ſont quatre Chiffres différens qu'on leur fait porter, de ſorte que l'Accompagnateur, induit en erreur, ſe hâte de chercher l'Accord même qu'il a ſous la main. Mais c'eſt la mode en France de charger les Baſſes d'une confuſion de *Chiffres* inutiles : on chiffre tout, juſqu'aux Accords les plus évidens, & celui qui met le plus de *Chiffres* croit être le plus ſavant. Une Baſſe ainſi hériſſée de *Chiffres* triviaux rebute l'Accompagnateur, & lui fait ſouvent négliger les *Chiffres* néceſſaires. L'Auteur doit ſuppoſer, ce me ſemble, que l'Accompagnateur ſait les élémens de

l'Accompagnement, qu'il fait placer une Sixte sur une Médiante, une Fausse-Quinte sur une Note sensible, une Septième sur une Dominante, *&c.* Il ne doit donc pas chiffrer des Accords de cette évidence, à moins qu'il ne faille annoncer un changement de Ton. Les *Chiffres* ne sont faits que pour déterminer le choix de l'Harmonie dans les cas douteux, ou le choix des Sons dans les Accords qu'on ne doit pas remplir. Du reste, c'est très-bien fait d'avoir des Basses chiffrées exprès pour les Écoliers. Il faut que les *Chiffres* montrent à ceux-ci l'application des Règles; pour les Maîtres il suffit d'indiquer les exceptions.

M. Rameau, dans sa Dissertation sur les différentes Méthodes d'Accompagnement, a trouvé un grand nombre de défauts dans les *Chiffres* établis. Il a fait voir qu'ils sont trop nombreux & pourtant insuffisans, obscurs, équivoques; qu'ils multiplient inutilement les Accords, & qu'ils ne montrent en aucune manière la liaison.

Tous ces défauts viennent d'avoir voulu rapporter les *Chiffres* aux Notes arbitraires de la Basse-continue au lieu de les rapporter immédiatement à l'Harmonie fondamentale. La Basse-continue fait, sans doute, une partie de l'Harmonie; mais elle n'en fait pas le fondement : cette Harmonie est indépendante des Notes de cette Basse, & elle a son progrès déterminé auquel la Basse même doit assujettir sa marche. En faisant dépendre les Accords & les *Chiffres* qui les annoncent des Notes de la Basse & de leurs différentes marches, on ne montre que des combinaisons de l'Harmonie au lieu d'en montrer la base, on multiplie à l'infini le petit nombre des Accords fondamentaux, & l'on force, en quelque sorte, l'Accompagnateur de perdre de vue à chaque instant la véritable succession harmonique.

Après avoir fait de très-bonnes observations sur la méchanique des doigts dans la pratique de l'Accompagnement, M. Rameau propose de substituer à nos *Chiffres* d'autres *Chiffres* beaucoup plus simples, qui rendent cet Accompagnement tout-à-fait indépendant de la Basse-continue; de sorte que, sans égard à cette Basse & même sans la voir, on accompagneroit sur les *Chiffres* seuls avec plus de précision qu'on ne peut faire par la méthode établie avec le concours de la Basse & des *Chiffres.*

Les *Chiffres* inventés par M. Rameau indiquent deux choses.

1°. L'Harmonie fondamentale dans les Accords parfaits, qui n'ont aucune succeſſion néceſſaire, mais qui conſtatent toujours le Ton. 2°. La ſucceſſion harmonique déterminée par la marche régulière des doigts dans les Accords diſſonnans.

Tout cela ſe fait au moyen de ſept *Chiffres* ſeulement. I. Une lettre de la Gamme indique le Ton, la Tonique & ſon Accord : ſi l'on paſſe d'un Accord parfait à un autre, on change de Ton ; c'eſt l'affaire d'une nouvelle lettre. II. Pour paſſer de la Tonique à un Accord diſſonnant, M. Rameau n'admet que ſix manières, à chacune deſquelles il aſſigne un caractère particulier, ſavoir :

1. Un X pour l'Accord ſenſible : pour la Septième diminuée il ſuffit d'ajouter un Bémol ſous cet X.

2. Un 2 pour l'Accord de ſeconde ſur la Tonique.

3. Un 7 pour ſon Accord de Septième.

4. Cette abbréviation *aj*. pour ſa Sixte ajoutée.

5. Ces deux *Chiffres* $\frac{4}{3}$ relatifs à cette Tonique pour l'Accord qu'il appelle de Tierce-Quarte, & qui revient à l'Accord de Neuvième ſur la ſeconde Note.

6. Enfin ce *Chiffre* 4 pour l'Accord de Quarte-&-Quinte ſur la Dominante.

III. Un Accord diſſonnant eſt ſuivi d'un Accord parfait ou d'un autre Accord diſſonnant : dans le premier cas, l'Accord s'indique par une lettre; le ſecond ſe rapporte à la méchanique des doigts : (Voyez DOIGTER.) C'eſt un doigt qui doit deſcendre diatoniquement, ou deux, ou trois. On indique cela par autant de points l'un ſur l'autre, qu'il faut deſcendre de doigts. Les doigts qui doivent deſcendre par préférence ſont indiqués par la méchanique ; les Dièſes ou Bémols qu'ils doivent faire ſont connus par le Ton ou ſubſtitués dans les Chiffres aux points correſpondans : ou bien, dans le Chromatique & l'Enharmonique, on marque une petite ligne inclinée en deſcendant ou en montant depuis le ſigne d'une Note connue pour marquer qu'elle doit deſcendre ou monter d'un ſemi-Ton. Ainſi tout eſt prévu, & ce petit nombre de Signes ſuffit pour exprimer toute bonne Harmonie poſſible.

On ſent bien qu'il faut ſuppoſer ici que toute Diſſonnance ſe ſauve en deſcendant ; car s'il y en avoit qui ſe duſſent ſauver en montant, s'il y avoit des marches de doigts aſcendantes dans des

Accords dissonnans, les points de M. Rameau seroient insuffisans pour exprimer cela.

Quelque simple que soit cette méthode, quelque favorable qu'elle paroisse pour la pratique, elle n'a point eu de cours; peut-être a-t-on cru que les *Chiffres* de M. Rameau ne corrigeoient un défaut que pour en substituer un autre : car s'il simplifie les Signes, s'il diminue le nombre des Accords, non-seulement il n'exprime point encore la véritable Harmonie fondamentale; mais il rend, de plus, ces Signes tellement dépendans les uns des autres, que si l'on vient à s'égarer ou à se distraire un instant, à prendre un doigt pour un autre, on est perdu sans ressource : les points ne signifient plus rien, plus de moyen de se remettre jusqu'à un nouvel Accord parfait. Mais avec tant de raisons de préférence n'a-t-il point fallu d'autres objections encore pour faire rejetter la méthode de M. Rameau? Elle étoit nouvelle; elle étoit proposée par un homme supérieur en génie à tous ses rivaux; voilà sa condamnation.

CHŒUR. *s. m.* Morceau d'Harmonie complette à quatre Parties ou plus, chanté à la fois par toutes les Voix & joué par tout l'Orchestre. On cherche dans les *Chœurs* un bruit agréable & harmonieux qui charme & remplisse l'oreille. Un beau *Chœur* est le chef-d'œuvre d'un commençant, & c'est par ce genre d'ouvrage qu'il se montre suffisamment instruit de toutes les Règles de l'Harmonie. Les François passent, en France, pour réussir mieux dans cette Partie qu'aucune autre Nation de l'Europe.

Le *Chœur*, dans la Musique Françoise, s'appelle quelquefois *Grand Chœur*, par opposition au *Petit-Chœur* qui est seulement composé de trois Parties, savoir, deux Dessus & la Haute-contre qui leur sert de Basse. On fait de temps en temps entendre séparément ce *Petit-Chœur*, dont la douceur contraste agréablement avec la bruyante Harmonie du grand.

On appelle encore *Petit-Chœur*, à l'Opéra de Paris, un certain nombre des meilleurs Instrumens de chaque genre qui forment comme un petit Orchestre particulier autour du Clavecin de celui qui bat la Mesure. Ce *Petit-Chœur* est destiné pour les Accompagnemens qui demandent le plus de délicatesse & de précision.

Il y a des Musiques à deux ou plusieurs *Chœurs* qui se répondent & chantent quelquefois tous ensemble. On en peut voir un exem-

ple dans l'Opéra de Jephté. Mais cette pluralité de *Chœurs* simultanés qui se pratique assez souvent en Italie, est peu usitée en France : on trouve qu'elle ne fait pas un bien grand effet, que la composition n'en est pas fort facile, & qu'il faut un trop grand nombre de Musiciens pour l'exécuter.

CHORION. Nome de la Musique Grecque, qui se chantoit en l'honneur de la mère des Dieux, & qui, dit-on, fut inventé par Olympe Phrygien.

CHORISTE. *s. m.* Chanteur non récitant & qui ne chante que dans les Chœurs.

On appelle aussi Choristes les Chantres d'Église qui chantent au Chœur. *Une Antienne à deux Choristes.*

Quelques Musiciens étrangers donnent encore le nom de *Choriste* à un petit Instrument destiné à donner le Ton pour accorder les autres. (Voyez TON.)

CHORUS. Faire *Chorus*, c'est répéter en Chœur, à l'Unisson, ce qui vient d'être chanté à voix seule.

CHRESES ou CHRESIS. Une des parties de l'ancienne Mélopée, qui apprend au Compositeur à mettre un tel arrangement dans la suite diatonique des Sons, qu'il en résulte une bonne Modulation & une Mélodie agréable. Cette Partie s'applique à différentes successions de Sons appellées par les Anciens, *Agoge*, *Euthia*, *Anacamptos*. (Voyez TIRADE.)

CHROMATIQUE. *adj. pris quelquefois substantivement.* Genre de Musique qui procède par plusieurs semi-Tons consécutifs. ce mot vient du Grec χρῶμα qui signifie *couleur*, soit parce que les Grecs marquoient ce Genre par des caractères rouges ou diversement colorés; soit, disent les Auteurs, parce que le Genre *Chromatique* est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc & le noir; ou, selon d'autres, parce que ce Genre varie & embellit le Diatonique par ses semi-Tons, qui font, dans la Musique, le même effet que la variété des couleurs fait dans la Peinture.

Boèce attribue à Timothée de Milet, l'invention du Genre *Chromatique*; mais Athénée la donne à Épigonus.

Aristoxène divise ce Genre en trois espèces qu'il appelle *Molle*, *Hemiolion* & *Tonicum*, dont on trouvera les rapports, (*Pl.* M. *Fig.*

Fig. 5 N°. A,) le Tétracorde étant ſuppoſé diviſé en 60 parties égales.

Ptolomée ne diviſe ce même Genre qu'en deux eſpèces *Molle* ou *Anticum*, qui procède par de plus petits Intervalles, & *Intenſum*, dont les Intervalles ſont plus grands. *Même Fig.* N°. B.

Aujourd'hui le Genre *Chromatique* conſiſte à donner une telle marche à la Baſſe-fondamentale, que les Parties de l'Harmonie, ou du moins quelques-unes, puiſſent procéder par ſemi-Tons, tant en montant qu'en deſcendant ; ce qui ſe trouve plus fréquemment dans le Mode mineur, à cauſe des altérations auxquelles la Sixième & la Septième Note y ſont ſujettes par la nature même du Mode.

Les ſemi-Tons ſucceſſifs pratiqués dans le *Chromatique* ne ſont pas tous du même Genre, mais preſque alternativement Mineurs & Majeurs, c'eſt-à-dire, *Chromatiques* & *Diatoniques* : car l'Intervalle d'un *Ton* mineur contient un ſemi-Ton mineur ou *Chromatique*, & un ſemi-Ton majeur ou Diatonique ; meſure que le Tempérament rend commune à tous les Tons : de ſorte qu'on ne peut procéder par deux ſemi-Tons mineurs conjoints & ſucceſſifs ; ſans entrer dans l'Enharmonique ; mais deux ſemi-Tons majeurs ſe ſuivent deux fois dans l'ordre *Chromatique* de la Gamme.

La route élémentaire de la Baſſe fondamentale pour engendrer le *Chromatique* aſcendant, eſt de deſcendre de Tierce & remonter de Quatre alternativement, tous les Accords portant la Tierce majeure. Si la Baſſe-fondamentale procède de Dominante en Dominante par des Cadences parfaites évitées, elle engendre le *Chromatique* deſcendant. Pour produire à la fois l'un & l'autre, on entrelace la Cadence parfaite & l'interrompue, en les évitant.

Comme à chaque Note on change de Ton dans le *Chromatique*, il faut borner & régler ces Succeſſions de peur de s'égarer. On ſe ſouviendra, pour cela, que l'eſpace le plus convenable pour les mouvemens *Chromatiques*, eſt entre la Dominante & la Tonique en montant, & entre la Tonique & la Dominante en deſcendant. Dans le Mode Majeur on peut encore deſcendre chromatiquement de la Dominante ſur la ſeconde Note. Ce paſſage eſt fort commun en Italie, &, malgré ſa beauté, commence à l'être un peu trop parmi nous.

Le Genre *Chromatique* eſt admirable pour exprimer la douleur

& l'affliction : ses Sons renforcés, en montant, arrachent l'ame. Il n'est pas moins énergique en descendant; on croit alors entendre de vrais gémissemens. Chargé de son Harmonie, ce même Genre devient propre à tout; mais son remplissage, en étouffant le Chant, lui ôte une partie de son expression; & c'est alors au caractère du Mouvement à lui rendre ce dont le prive la plénitude de son Harmonie. Au reste, plus ce Genre a d'énergie, moins il doit être prodigué. Semblable à ces mets délicats dont l'abondance dégoûte bien-tôt, autant il charme sobrement ménagé, autant devient-il rebutant quand on le prodigue.

CHRONOMÈTRE. *s. f.* Nom générique des Instrumens qui servent à mesurer le temps. Ce mot est composé de *χρόνος Temps* & de *μέτρον, Mesure.*

On dit en ce sens, que les montres, les horloges sont des *Chronomètres.*

Il y a néammoins quelques Instrumens qu'on a appellés en particulier *Chronomètres*, & nommément un que M. Sauveur décrit dans ses principes d'Acoustique. C'étoit un Pendule particulier, qu'il destinoit à déterminer exactement les Mouvemens en Musique. L'Affilard, dans ses Principes dédiés aux Dames Religieuses, avoit mis à la tête de tous les Airs, des Chiffres qui exprimoient le nombre des vibrations de ce Pendule, pendant la durée de chaque mesure.

Il y a une trentaine d'années qu'on vit paroître le projet d'un Instrument semblable, sous le nom de Métromètre, qui battoit la Mesure tout seul; mais il n'a réussi ni dans un temps, ni dans l'autre. Plusieurs prétendent cependant qu'il seroit fort à souhaiter qu'on eût un tel Instrument pour fixer avec précision le temps de chaque Mesure dans une Pièce de Musique : on conserveroit par ce moyen plus facilement le vrai Mouvement des Airs, sans lequel ils perdent leur caractère, & qu'on ne peut connoître, après la mort des Auteurs, que par une espèce de tradition fort sujette à s'éteindre ou à s'altérer. On se plaint déja que nous avons oublié les mouvemens d'un grand nombre d'Airs, & il est à croire qu'on les a ralentis tous. Si l'on eut pris la précaution dont je parle, & à laquelle on ne voit pas d'inconvénient, on auroit aujourd'hui le plaisir d'entendre ces mêmes Airs tels que l'Auteur les faisoit exécuter.

A cela les connoiffeurs en Mufique ne demeurent pas fans réponfe. Ils objecteront, dit M. Diderot, (*Mémoires fur différens fujets de Mathématiques*) contre tout *Chronomètre* en général, qu'il n'y a peut-être pas dans un Air deux Mefures qui foient exactement de la même durée; deux chofes contribuant néceffairement à ralentir les unes, & à précipiter les autres, le goût & l'Harmonie dans les Pièces à plufieurs Parties; le goût & le preffentiment de l'Harmonie dans les *folo*. Un Muficien qui fait fon art, n'a pas joué quatre Mefures d'un Air, qu'il en faifit le caractère, & qu'il s'y abandonne; il n'y a que le plaifir de l'Harmonie qui le fufpende. Il veut ici que les Accords foient frappés, là qu'ils foient dérobés; c'eft-à-dire, qu'il chante ou joue plus ou moins lentement d'une Mefure à l'autre, & même d'un Temps & d'un quart de Temps à celui qui le fuit.

A la vérité, cette objection qui eft d'une grande force pour la Mufique Françoife, n'en auroit aucune pour l'Italienne, foumife irrémiffiblement à la plus exacte Mefure : rien même ne montre mieux l'oppofition parfaite de ces deux Mufiques; puifque ce qui eft beauté dans l'une, feroit dans l'autre le plus grand défaut. Si la Mufique Italienne tire fon énergie de cet afferviffement à la rigueur de la Mefure, la Françoife cherche la fienne à maîtrifer à fon gré cette même Mefure, à la preffer, à la ralentir felon que l'exige le goût du Chant ou le degré de flexibilité des organes du Chanteur.

Mais quand on admettroit l'utilité d'un *Chronomètre*, il faut toujours, continue M. Diderot, commencer par rejetter tous ceux qu'on a propofé jufqu'à préfent, parce qu'on y a fait du Muficien & du *Chronomètre*, deux machines diftinctes, dont l'une ne peut jamais bien affujettir l'autre : cela n'a prefque pas befoin d'être prouvé; il n'eft pas poffible que le Muficien ait, pendant toute fa Pièce, l'œil au mouvement, & l'oreille au bruit du Pendule, & s'il s'oublie un inftant, adieu le frein qu'on a prétendu lui donner.

J'ajouterai que, quelque Inftrument qu'on pût trouver pour régler la durée de la Mefure, il feroit impoffible, quand même l'exécution en feroit de la dernière facilité, qu'il eût jamais lieu dans la pratique. Les Muficiens, gens confians, & faifant, comme

bien d'autres, de leur propre goût la règle du bon, ne l'adopteroient jamais; ils laisseroient le *Chronomètre*, & ne s'en rapporteroient qu'à eux du vrai caractère & du vrai mouvement des Airs. Ainsi le seul bon *Chronomètre* que l'on puisse avoir, c'est un habile Musicien qui ait du goût, qui ait bien lu la Musique qu'il doit faire exécuter, & qui sache en battre la Mesure : machine pour machine, il vaut mieux s'en tenir à celle-ci.

CIRCONVOLUTION. *s. f.* Terme de Plain-Chant. C'est une sorte de Périélese, qui se fait en insérant entre la pénultième & la dernière Note de l'intonation d'une Pièce de Chant, trois autres Notes; savoir, une au-dessus & deux au-dessous de la dernière Note, lesquelles se lient avec elle, & forment un contour de Tierce avant que d'y arriver; comme si vous avez ces trois Notes *mi fa mi* pour terminer l'Intonation, vous y interpolerez par *Circonvolution* ces trois autres, *fa re re*, & vous aurez alors votre Intonation terminée de cette sorte, *mi fa fa re re mi*, &c. (Voyez PÉRIÉLESE.)

CITHARISTIQUE. *s. f.* Genre de Musique & de Poésie, appropriée à l'Accompagnement de la Guittare. Ce Genre, dont Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope, fut l'inventeur, prit depuis le nom de Lyrique.

CLAVIER, *s. m.* Portée générale ou somme des Sons de tout le systême qui résulte de la position relative des trois Clefs. Cette position donne une étendue de douze Lignes, & par conséquent de vingt-quatre Degrés ou de trois Octaves & une Quarte. Tout ce qui excède en haut ou en bas cet espace, ne peut se noter qu'à l'aide d'une ou plusieurs Lignes postiches ou accidentelles, ajoutées aux cinq qui composent la Portée d'une Clef. Voyez (*Pl.* A. *Fig.* 5.) l'étendue générale du Clavier.

Les Notes ou touches diatoniques du *Clavier*, lesquelles sont toujours constantes, s'expriment par des lettres de l'Alphabet, à la différence des Notes de la Gamme, qui étant mobiles & rélatives à la modulation, portent des noms qui expriment ces rapports. (Voyez GAMME & SOLFIER.)

Chaque Octave du *Clavier* comprend treize Sons, sept diatoniques & cinq chromatiques, représentés sur le *Clavier* instrumental par autant de touches. (Voyez *Pl.* I. *Fig.* 1.) Autrefois ces treize touches répondoient à quinze Cordes; savoir, une de plus entre le

re Dièse & le *mi* naturel, l'autre entre le *sol* Dièse & le *la*; & ces deux Cordes qui formoient des Intervalles enharmoniques; & qu'on faisoit sonner à volonté au moyen de deux touches brisées, furent regardées alors comme la perfection du systême; mais en vertu de nos règles de Modulation, ces deux ont été retranchées, parce qu'il en auroit fallu mettre par-tout. (Voyez CLEF, PORTÉE.)

CLEF. *s. f.* Caractère de Musique qui se met au commencement d'une Portée, pour déterminer le degré d'élevation de cette Portée dans le Clavier général, & indiquer les noms de toutes les Notes qu'elle contient dans la ligne de cette *Clef.*

Anciennement on appelloit *Clefs* les lettres par lesquelles on désignoit les Sons de la Gamme. Ainsi la lettre A étoit la *Clef* de la Note *la*, C la *Clef* d'*ut*, E la *Clef* de *mi*, &c. A mesure que le systême s'étendit, on sentit l'embarras & l'inutilité de cette multitude de *Clefs.* Gui d'Arrezzo, qui les avoit inventées, marquoit une lettre ou *Clef* au commencement de chacune des lignes de la Portée; car il ne plaçoit point encore de Notes dans les espaces. Dans la suite on ne marqua plus qu'une des sept *Clefs* au commencement d'une des lignes seulement; & celle-là suffisoit pour fixer la position de toutes les autres, selon l'ordre naturel. Enfin de ces sept lignes ou *Clefs*, on en choisit quatre qu'on nomma *Claves signatæ* ou *Clefs marquées*, parce qu'on se contentoit d'en marquer une sur une des lignes, pour donner l'intelligence de toutes les autres : encore en retrancha-t-on bien-tôt une des quatre; savoir, le Gamma, dont on s'étoit servi pour désigner le *sol* d'en bas, c'est-à-dire, l'Hypoproslambanomène ajoutée au systême des Grecs.

En effet Kircher prétend que si l'on est au fait des anciennes écritures, & qu'on examine bien la figure de nos *Clefs*, on trouvera qu'elles se rapportent chacune à la lettre un peu défigurée de la Note qu'elle répresente. Ainsi la *Clef* de *sol* étoit originairement un G; la *Clef* d'*ut* un C, & la *Clef* de *fa* une F.

Nous avons donc trois *Clefs* à la Quinte l'une de l'autre. La *Clef* d'*F ut fa*, ou de *fa*, qui est la plus basse; la *Clef* d'*ut* ou de *C sol ut*, qui est une Quinte au-dessus de la première; & la *Clef* de *sol* ou de *G re sol*, qui est une Quinte au-dessus de celle d'*ut*, dans l'ordre marquée *Pl.* A. *Fig.* 5. sur quoi l'on doit remarquer que

par un reste de l'ancien usage, la *Clef* se pose toujours sur une ligne & jamais dans un espace. On doit savoir aussi que la *Clef* de *fa* se fait de trois manières différentes ; l'une dans la Musique imprimée ; un autre dans la Musique écrite ou gravée, & la dernière dans le Plain-Chant. Voyez ces trois Figures. (*Pl.* M. *Fig.* 8.)

En ajoutant quatre lignes au-dessus de la *Clef* de *sol*, & trois lignes au-dessous de la *Clef* de *fa* ; ce qui donne, de part & d'autre, la plus grande étendue de lignes stables, on voit que le systême total des Notes qu'on peut placer sur les degrés relatifs à ces *Clefs* se monte à vingt-quatre, c'est-à-dire, trois Octaves & une Quarte, depuis le *fa* qui se trouve au-dessous de la première ligne, jusqu'au *si* qui se trouve au-dessus de la dernière, & tout cela forme ensemble ce qu'on appelle *le Clavier général* ; par où l'on peut juger que cette étendue a fait long-temps celle du systême. Aujourd'hui qu'il acquiert sans cesse de nouveaux degrés, tant à l'aigu qu'au grave, on marque ces degrés sur des lignes postiches qu'on ajoute en haut ou en bas, selon le besoin.

Au lieu de joindre ensemble toutes les lignes comme j'ai fait, (*Pl.* A. *Fig.* 5.) pour marquer le rapport des *Clefs*, on les sépare de cinq en cinq, parce que c'est à-peu-près aux degrés compris dans cet espace qu'est bornée l'étendue d'une voix commune. Cette collection de cinq lignes s'appelle *Portée*, & l'on y met une *Clef* pour déterminer le nom des Notes, le lieu des semi-Tons, & montrer quelle place la Portée occupe dans le Clavier.

De quelque manière qu'on prenne, dans le Clavier, cinq lignes consécutives, on y trouve une *Clef* comprise, & quelquefois deux ; auquel cas on en retranche une comme inutile. L'usage a même prescrit celle des deux qu'il faut retrancher, & celle qu'il faut poser ; ce qui a fixé aussi le nombre des positions assignées à chaque *Clef*.

Si je fais une Portée des cinq premières lignes du Clavier, en commençant par le bas, j'y trouve la *Clef* de *fa* sur la quatrième ligne : voilà donc une position de *Clef*, & cette position appartient évidemment aux Notes les plus graves ; aussi est-elle celle de la *Clef* de Basse.

Si je veux gagner une Tierce dans le haut, il faut ajouter une ligne au-dessus ; il en faut donc retrancher une au-dessous, autre-

ment la Portée auroit plus de cinq lignes. Alors la *Clef* de *fa* se trouve transportée de la quatrième ligne à la troisième, & la *Clef* d'*ut* se trouve aussi sur la cinquième ; mais comme deux *Clefs* sont inutiles, on retranche ici celle d'*ut*. On voit que la Portée de cette *Clef* est d'une Tierce plus élevée que la précédente.

En abandonnant encore une ligne en bas pour en gagner une en haut, on a une troisième Portée où la *Clef* de *fa* se trouveroit sur la deuxième ligne, & celle d'*ut* sur la quatrième. Ici l'on abandonne la *Clef* de *fa*, & l'on prend celle d'*ut*. On a encore gagné une Tierce à l'aigu, & on l'a perdue au grave.

En continuant ainsi de ligne en ligne, on passe successivement par quatre positions différentes de la *Clef* d'*ut*. Arrivant à celle de *sol*, on la trouve posée sur la deuxième ligne, & puis sur la première; cette position embrasse les cinq plus hautes lignes, & donne le Diapason le plus aigu que l'on puisse établir par les *Clefs*.

On peut voir, (*Pl.* A. *Fig.* 6.) cette succession des *Clefs* du grave à l'aigu; ce qui fait en tout huit Portées, *Clefs*, ou Positions de *Clefs* différentes.

De quelque caractère que puisse être une Voix ou un Instrument, pourvu que son étendue n'excède pas à l'aigu ou au grave celle du Clavier général, on peut dans ce nombre, lui trouver une Portée & une *Clef* convenables, & il y en a en effet de déterminées pour toutes les Parties de la Musique. (Voyez PARTIES.) Si l'étendue d'une Partie est fort grande, que le nombre de lignes qu'il faudroit ajouter au-dessus ou au-dessous devienne incommode, alors on change la *Clef* dans le courant de l'Air. On voit clairement par la figure, quelle *Clef* il faudroit prendre pour élever ou baisser la Portée, de quelque *Clef* qu'elle soit armée actuellement.

On voit aussi que pour rapporter une *Clef* à l'autre, il faut les rapporter toutes deux sur le Clavier général, au moyen duquel on voit ce que chaque Note de l'une des *Clefs* est à l'égard de l'autre. C'est par cet exercice réitéré qu'on prend l'habitude de lire aisément les Partitions.

Il suit de cette méchanique qu'on peut placer telle Note qu'on voudra de la Gamme sur une ligne ou sur un espace quelconque de la Portée, puisqu'on a le choix de huit différentes Positions,

nombre des Notes de l'Octave. Ainsi l'on pourroit Noter un Air entier sur la même ligne, en changeant la *Clef* à chaque degré. La Figure 7 montre par la suite des *Clefs* la suite des Notes *re fa la ut mi sol si re*, montant de Tierce en Tierce, & toutes placées sur la même ligne. La Figure suivante 8 représente sur la suite des mêmes *Clefs* la Note *ut* qui paroît descendre de Tierce en Tierce sur toutes les lignes de la Portée, & au-de-là, & qui cependant, au moyen des changemens de *Clef*, garde toujours l'Unisson. C'est sur des exemples semblables qu'on doit s'exercer pour connoître au premier coup d'œil le jeu de toutes les *Clefs*.

Il y a deux de leurs positions, savoir, la *Clef* de *sol* sur la première ligne & la *Clef* de *fa* sur la troisième, dont l'usage paroît s'abolir de jour en jour. La première peut sembler moins nécessaire puisqu'elle ne rend qu'une position toute semblable à celle de *fa* sur la quatrième ligne, dont elle diffère pourtant de deux Octaves. Pour la *Clef* de *fa*, il est évident qu'en l'ôtant tout-à-fait de la troisième ligne, on n'aura plus de position équivalente, & que la composition du Clavier, qui est complette aujourd'hui, deviendra par-là défectueuse.

CLEF TRANSPOSÉE. On appelle ainsi toute *Clef* armée de Dièses ou de Bémols. Ces signes y servent à changer le lieu des deux semi-Tons de l'Octave, comme je l'ai expliqué au mot *Bémol*, & à établir l'ordre naturel de la Gamme sur quelque degré de l'Échelle qu'on veuille choisir.

La nécessité de ces altérations naît de la similitude des Modes dans tous les Tons : car comme il n'y a qu'une formule pour le Mode majeur, il faut que tous les degrés de ce Mode se trouvent ordonnés de la même façon sur leur Tonique ; ce qui ne peut se faire qu'à l'aide des Dièses ou des Bémols. Il en est de même du Mode mineur ; mais comme la même combinaison qui donne la formule pour un Ton majeur, la donne aussi pour un Ton mineur sur un autre Tonique, (Voyez MODE.) il s'ensuit que pour les vingt-quatre Modes il suffit de douze combinaisons : or, si avec la Gamme naturelle on compte six modifications par Dièses, & cinq par Bémols, ou six par Bémols & cinq par Dièses, on trouvera ces douze combinaisons auxquelles se bornent toutes les variétés possibles des Tons & des Modes dans le Système établi.

J'explique

J'explique, aux mots *Dièse* & *Bémol*, l'ordre selon lequel ils doivent être placés à la *Clef.* Mais pour transposer tout d'un coup la *Clef* convenablement à un Ton ou Mode quelconque, voici une formule générale trouvée par M. de Boisgelou, Conseiller au Grand-Conseil, & qu'il a bien voulu me communiquer.

Prenant l'*ut* naturel pour terme de comparaison, nous appellerons Intervalles mineurs la Quarte *ut fa* & tous les Intervalles du même *ut* à une Note bémolisée quelconque; tout autre Intervalle est majeur. Remarquez qu'on ne doit pas prendre par Dièse la Note supérieure d'un Intervalle majeur, parce qu'alors on feroit un Intervalle superflu: mais il faut chercher la même chose par Bémol; ce qui donnera un Intervalle mineur. Ainsi l'on ne composera pas en *la* Dièse, parce que la Sixte *ut la* étant majeure naturellement, deviendroit superflue par ce Dièse; mais on prendra la Note *si* Bémol, qui donne la même touche par un Intervalle mineur; ce qui rentre dans la règle.

On trouvera, (*Pl.* N *Fig.* 5.) une table des douze Sons de l'Octave divisées par Intervalles majeurs & mineurs, sur laquelle on transposera la *Clef* de la manière suivante, selon le Ton & le Mode où l'on veut composer.

Ayant pris une de ces douze Notes pour Tonique ou fondamentale, il faut voir d'abord si l'Intervalle qu'elle fait avec *ut* est majeur ou mineur: s'il est majeur, il faut des Dièses; s'il est mineur, il faut des Bémols. Si cette Note est l'*ut* lui-même, l'Intervalle est nul, & il ne faut ni Bémol ni Dièse.

Pour déterminer à présent combien il faut de Dièses ou de Bémols, soit *a* le nombre qui exprime l'Intervalle d'*ut* à la Note en question. La formule par Dièses sera $\frac{\overline{a-1}\times 2}{7}$, & le reste donnera le nombre des Dièses qu'il faut mettre à la *Clef.* La formule par Bémols sera $\frac{\overline{a-1}\times 5}{7}$, & le reste sera le nombre des Bémols qu'il faut mettre à la *Clef.*

Je veux, par exemple, composer en *la* Mode majeure. Je vois d'abord qu'il faut des Dièses, parce que *la* fait un Intervalle majeur avec *ut*. L'Intervalle est une Sixte dont le nombre est 6;

j'en retranche 1 ; je multiplie le reste 5 par 2, & du produit 10 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai le reste 3 qui marque le nombre de Dièses dont il faut armer la *Clef* pour le Ton majeur de *la*.

Que si je veux prendre *fa* Mode majeure, je vois, par la Table, que l'Intervalle est mineur, & qu'il faut par conséquent des Bémols. Je retranche donc une du nombre 4 de l'Intervalle; je multiplie par 5 le reste 3, & du produit 15 rejettant 7 autant de fois qu'il se peut, j'ai 1 de reste : c'est un Bémol qu'il faut mettre à la *Clef*.

On voit par-là que le nombre des Dièses ou des Bémols de la *Clef* ne peut jamais passer six, puisqu'ils doivent être le reste d'une division par sept.

Pour les Tons mineurs il faut appliquer la même formule des Tons majeurs, non sur la Tonique, mais sur la Note qui est une Tierce mineure au-dessus de cette même Tonique, sur sa Médiante.

Ainsi, pour composer en *si* Mode mineur, je transposerai la *Clef* comme pour le Ton majeur de *re*. Pour *fa* Dièse mineur, je la transposerai comme pour *la* majeur, *&c*.

Les Musiciens ne déterminent les Transpositions qu'à force de pratique, ou en tâtonnant; mais la règle que je donne est démontrée, générale & sans exception.

COMARCHIOS. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

COMMA. *s. m.* Petit Intervalle qui se trouve, dans quelques cas, entre deux Sons produits sous le même nom par des progressions différentes.

On distingue trois espèces de *Comma*. 1°. Le mineur, dont la raison est de 2025 à 2048 ; ce qui est la quantité dont le *si* Dièse, quatrième Quinte de *sol* Dièse pris comme Tierce majeure de *mi*, est surpassé par l'*ut* naturel qui lui correspond. Ce *Comma* est la différence du semi-Ton majeur au semi-Ton moyen.

2°. Le *Comma* majeur est celui qui se trouve entre le *mi* produit par la progression triple comme quatrième Quinte en commençant par *ut*, & le même *mi*, ou sa réplique, considéré comme Tierce majeure de ce même *ut*. La raison en est de 80 à 81. C'est le *Comma* ordinaire, & il est la différence du Ton majeur au Ton mineur.

3°. Enfin le *Comma* maxime, qu'on appelle *Comma* de Pythagore, a son rapport de 524288 à 531441, & il est l'excès du *si* Dièse produit par la progression triple comme douzième Quinte de l'*ut* sur le même *ut* élevé par ses Octaves au degré correspondant.

Les Musiciens entendent par *Comma* la huitième ou la neuvième partie d'un Ton, la moitié de ce qu'ils appellent un quart-de-Ton. Mais on peut assurer qu'ils ne savent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainsi, puisque pour des oreilles comme les nôtres un si petit Intervalle n'est appréciable que par le calcul. (Voyez INTERVALLE.)

COMPAIR *adj. corrélatif de lui-même.* Les Tons *Compairs* dans le Plain-Chant, sont l'authente & le Plagal qui lui correspond. Ainsi le premier Ton est *Compair* avec le second; le troisième avec le quatrième, & ainsi de suite : chaque Ton pair est *Compair* avec l'impair qui le précède. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

COMPLÉMENT d'un Intervalle est la quantité qui lui manque pour arriver à l'Octave : ainsi la Seconde & la Septième, la Tierce & la Sixte, la Quarte & la Quinte sont *Complémens* l'une de l'autre. Quand il n'est question que d'un Intervalle, *Complément* & *Renversement* sont la même chose. Quant aux espèces, le juste est *Complément* du juste, le majeur du mineur, le superflu du diminué, & réciproquement. (Voyez INTERVALLE.)

COMPOSÉ. *adj.* Ce mot a trois sens en Musique; deux par rapport aux Intervalles & un par rapport à la Mesure.

I. Tout Intervalle qui passe l'étendue de l'Octave est un Intervalle *Composé*, parce qu'en retranchant l'Octave on simplifie l'Intervalle sans le changer. Ainsi la Neuvième, la Dixième, la Douzième sont des Intervalles *Composés*; le premier, de la seconde & de l'Octave; le deuxième, de la Tierce & de l'octave; le troisième de la Quinte & de l'Octave, &c.

II. Tout Intervalle qu'on peut diviser musicalement en deux Intervalles, peut encore être considéré comme *Composé*. Ainsi la Quinte est *composée* de deux Tierces, la Tierce de deux secondes, la seconde majeure de deux semi-Tons; mais le semi-Ton n'est point *Composé*, parce qu'on ne peut plus le diviser ni sur le Clavier, ni par Notes. C'est le sens du discours qui, des deux précédentes acceptions, doit déterminer celle selon laquelle un Intervalle est dit *Composé*.

III. On appelle *Mesures composées* toutes celles qui sont désignées par deux Chiffres. (Voyez MESURE.)

COMPOSER, *v. a.* Inventer de la Musique nouvelle, selon les règles de l'Art.

COMPOSITEUR. *s. m.* Celui qui compose de la Musique ou qui fait les règles de la Composition. Voyez, au mot COMPOSITION, l'exposé des connoissances nécessaires pour savoir composer. Ce n'est pas encore assez pour former un vrai *Compositeur.* Toute la science possible ne suffit point sans le génie qui la met en œuvre. Quelque effort que l'on puisse faire, quelque acquis que l'on puisse avoir, il faut être né pour cet Art; autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en est du *Compositeur* comme du Poëte : si la Nature en naissant ne l'a formé tel.

S'il n'a reçu du Ciel l'influence secrette,
Pour lui Phébus est sourd & Pégase est retif.

Ce que j'entends par génie n'est point ce goût bisarre & capricieux qui seme par-tout le baroque & le difficile, qui ne sait orner l'Harmonie qu'à force de Dissonnances de contrastes & de bruit. C'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le *Compositeur* malgré lui, qui lui inspire incessamment des Chants nouveaux & toujours agréables; des expressions vives, naturelles & qui vont au cœur; une Harmonie pure, touchante, majestueuse qui renforce & pare le Chant sans l'étouffer. C'est ce divin guide qui a conduit Correlli, Vinci, Perez, Rinaldo, Jomelli, Durante plus savant qu'eux tous, dans le sanctuaire de l'Harmonie; Leo, Pergolese, Hasse, Terradélias, Galuppi dans celui du bon goût & de l'expression.

COMPOSITION. *s. f.* C'est l'Art d'inventer & d'écrire des Chants, de les accompagner d'une Harmonie convenable, de faire, en un mot, une Pièce complette de Musique, avec toutes ses Parties.

La connoissance de l'Harmonie & de ses règles est le fondement de la *Composition.* Sans doute il faut savoir remplir des Accords, préparer, sauver des Dissonnances, trouver des Basses-fondamentales & posséder toutes les autres petites connoissances élémentaires mais avec les seules règles de l'Harmonie on n'est pas plus près de savoir la *Composition*, qu'on ne l'est d'être un Orateur avec celles de la Grammaire. Je ne dirai point qu'il faut, outre cela, bien

connoître la portée & le caractère des Voix & des Instrumens, les Chants qui sont de facile ou difficile exécution, ce qui fait de l'effet & ce qui n'en fait pas; sentir le caractère des différentes Mesures, celui des différentes Modulations pour appliquer toujours l'une & l'autre à propos; savoir, toutes les règles particulières établies par convention, par goût, par caprice ou par pédanterie, comme les Fugues, les Imitations, les sujets contraints, &c. Toutes ces choses ne sont encore que des préparatifs à la *Composition*: mais il faut trouver en soi-même la source des beaux Chants, de la grande Harmonie, les Tableaux, l'expression; être enfin capable de saisir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en suivre les convenances de toute espèce, & de se remplir de l'esprit Poëte sans s'amuser à courir après les mots. C'est avec raison que nos Musiciens ont donné le nom de paroles aux Poëmes qu'ils mettent en Chant. On voit bien, par leur manière de les rendre, que ce ne sont en effet, pour eux, que des paroles. Il semble, sur-tout depuis quelques années, que les règles des Accords aient fait oublier ou négliger toutes les autres, & que l'Harmonie n'ait acquis plus de facilité qu'aux dépens de l'Art en général. Tous nos Artistes savent le remplissage, à peine en avons-nous qui sachent la *Composition*.

Au reste, quoique les règles fondamentales du Contre-point soient toujours les mêmes, elles ont plus ou moins de rigueur selon le nombre des Parties; car à mesure qu'il y a de Parties, la *Composition* devient plus difficile, & les règles sont moins sévères. La *Composition* à deux Parties s'appelle *Duo*, quand les deux Parties chantent également, c'est-à-dire, quand le sujet se trouve partagé entre elles. Que si le sujet est dans une Partie seulement, & que l'autre ne fasse qu'accompagner, on appelle alors la première *Récit* ou *Solo*; & l'autre, *Accompagnement* ou *Basse-continue*, si c'est une Basse. Il en est de même du *Trio* ou de la *Composition* à trois Parties, du *Quatuor*, du *Quinque*, &c. (*Voyez ces mots.*)

On donne aussi le nom de *Compositions* aux Pièces mêmes de Musique faites dans les règles de la *Composition* : c'est pourquoi les *Duo*, *Trio*, *Quatuor* dont je viens de parler, s'appellent des *Compositions*.

On compose ou pour les Voix seulement, ou pour les Instrumens, ou pour les Instrumens & les Voix. Le Plain-Chant & les Chansons sont les seules *Compositions* qui ne soient que pour les voix, encore y joint-on souvent quelque Instrument pour les soutenir. Les *Compositions* instrumentales sont pour un Chœur d'Orchestre, & alors elles s'appellent *Symphonies*, *Concerts*; ou pour quelque espèce particulière d'Instrument, & elles s'appellent *Pièces*, *Sonates*. (Voyez ces mots.)

Quant aux *Compositions* destinées pour les Voix & pour les Instrumens, elles se divisent communément en deux espèces principales; savoir, Musique Latine ou Musique d'Église, & Musique Françoise. Les Musiques destinées pour l'Église, soit Pseaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, portent en général le nom de *Mottets*. (Voyez MOTTET.) La Musique Françoise se divise encore en Musique de Théatre, comme nos Opéra, & en Musique de Chambre, comme nos Cantates ou Cantatilles. (Voyez CANTATE, OPÉRA.)

Généralement la *Composition* Latine passe pour demander plus de science & de règles, & la françoise plus de génie & de goût.

Dans une *Composition* l'Auteur a pour sujet le Son physiquement considéré, & pour objet le seul plaisir de l'oreille, ou bien il s'élève à la Musique imitative & cherche à émouvoir ses Auditeurs par des effets moraux. Au premier égard il suffit qu'il cherche de beaux Sons & des Accords agréables; mais au second il doit considérer la Musique par ses rapports aux accens de la voix humaine, & par les conformités possibles entre les Sons harmoniquement combinés & les objets imitables. On trouvera dans l'article *Opéra* quelques idées sur les moyens d'élever & d'ennoblir l'Art, en faisant, de la Musique, une langue plus éloquente que le discours même.

CONCERT. *s. m.* Assemblée de Musiciens qui exécutent des Pièces de Musique Vocale & Instrumentale. On ne se sert guères du mot de *Concert* que pour une assemblée d'au moins sept ou huit Musiciens, & pour une Musique à plusieurs Parties. Quant aux Anciens, comme ils ne connoissoient pas le Contre-point, leurs *Concerts* ne s'exécutoient qu'à l'Unisson ou à l'Octave; & ils en avoient rarement ailleurs qu'aux Théatres & dans les Temples.

CONCERT SPIRITUEL. *Concert* qui tient lieu de Spectacle public à Paris, durant le temps où les autres Spectacles sont fermés. Il est établi au Château des Tuileries; les Concertans y sont très-nombreux & la Salle est fort bien décorée. On y exécute des Mottets, des Symphonies, & l'on se donne aussi le plaisir d'y défigurer de temps en temps quelques Airs Italiens.

CONCERTANT. *adj.* Parties *Concertantes* sont, selon l'Abbé Brossart, celles qui ont quelque chose à réciter dans une Pièce ou dans un *Concert*, & ce mot sert à les distinguer des Parties qui ne sont que de Chœur.

Il est vieilli dans ce sens, s'il l'a jamais eu. L'on dit aujourd'hui Parties Récitantes : mais on se sert de celui de *Concertant* en parlant du nombre de Musiciens qui exécutent dans un *Concert*, & l'on dira. *Nous étions vingt-cinq* Concertans. *Une assemblée de huit à dix* Concertans.

CONCERTO. *s. m.* Mot Italien francisé, qui signifie généralement une Symphonie faite pour être exécutée par tout un Orchestre; mais on appelle plus particuliérement *Concerto* une Pièce faite pour quelque Instrument particulier, qui joue seul de temps en temps avec un simple Accompagnement, après un commencement en grand Orchestre; & la Pièce continue ainsi toujours alternativement entre le même Instrument récitant, & l'Orchestre en Chœur. Quant aux *Concerto* où tout se joue en Rippieno, & où nul Instrument ne récite, les François les appellent quelquefois *Trio*, & les Italiens *Sinfonie*.

CONCORDANT, ou *Basse-Taille*, ou *Baryton*; celle des Parties de la Musique qui tient le milieu entre la Taille & la Basse. Le nom de *Concordant* n'est guères en usage que dans les Musiques d'Église, non plus que la Partie qu'il désigne. Par-tout ailleurs cette Partie s'appelle Basse-Taille & se confond avec la Basse. Le *Concordant* est proprement la Partie qu'en Italie on appelle *Tenor*. (Voyez PARTIES.)

CONCOURS. *s. m.* Assemblée de Musiciens & de connoisseurs autorisés, dans laquelle une place vacante de Maître de Musique ou d'Organiste est emportée, à la pluralité des suffrages, par celui qui a fait le meilleur Mottet, ou qui s'est distingué par la meilleure exécution.

Le *Concours* étoit en usage autrefois dans la plupart des Cathédrales; mais dans ces temps malheureux où l'esprit d'intrigue s'est emparé de tous les États, il est naturel que le *Concours* s'abolisse insensiblement, & qu'on lui substitue des moyens plus aisés de donner à la faveur ou à l'intérêt, le prix qu'on doit au talent & au mérite.

CONJOINT. *adj.* Tétracorde *Conjoint* est, dans l'ancienne Musique, celui dont la corde la plus grave est à l'unisson de la corde la plus aiguë du Tétracorde qui est immédiatement au-dessous de lui; ou dont la corde la plus aiguë est à l'unisson de la plus grave du Tétracorde qui est immédiatement au-dessus de lui. Ainsi, dans le système des Grecs, tous les cinq Tétracordes sont *Conjoints* par quelque côté; savoir, 1°. le Tétracorde Meson *conjoint* au Tétracorde Hypaton; 2°. le Tétracorde Synnemenon *conjoint* au Tétracorde Meson; 3°. le Tétracorde Hyperboleon *conjoint* au Tétracorde Diezeugmenon: & comme le Tétracorde auquel un autre étoit *conjoint* lui étoit *conjoint* réciproquement, cela eût fait en tout six Tétracordes; c'est-à-dire, plus qu'il n'y en avoit dans le système, si le Tétracorde Meson étant *Conjoint* par ses deux extrémités, n'eût été pris deux fois pour une.

Parmi nous, *Conjoint* se dit d'un Intervalle ou Degré. On appelle Degrés *Conjoints* ceux qui sont tellement disposés entr'eux, que le Son le plus aigu du Degré inférieur, se trouve à l'unisson du Son le plus grave du Degré supérieur. Il faut de plus qu'aucun des Degrés *Conjoints* ne puisse être partagé en d'autres Degrés plus petits, mais qu'ils soient eux-mêmes les plus petits qu'il soit possible; savoir, ceux d'une seconde. Ainsi ces deux Intervalles *ut re*, & *re mi* sont *Conjoints*; mais *ut re* & *fa sol* ne le sont pas, faute de la première condition; *ut mi* & *mi sol* ne le sont pas non plus, faute de la seconde.

Marche par Degrés *Conjoints* signifie la même chose que Marche Diatonique. (Voyez *Degré*, *Diatonique*.)

CONJOINTES. *s. f.* Tétracorde des *Conjointes*. (Voyez SYNNEMENON.

CONNEXE. *adj.* Terme de Plain-Chant. (Voyez MIXTE.)

CONSONNANCE. *s. f.* C'est, selon l'étymologie du mot, l'effet de deux ou plusieurs Sons entendus à la fois; mais on restraint communément

munément la ſignification de ce terme aux Intervalles formés par deux Sons, dont l'Accord plaît à l'oreille, & c'eſt en ce ſens que j'en parlerai dans cet article.

De cette infinité d'Intervalles qui peuvent diviſer les Sons, il n'y en a qu'un très-petit nombre qui faſſent des *Conſonnances*; tous les autres choquent l'oreille & ſont appellés pour cela *Diſſonnances*. Ce n'eſt pas que pluſieurs de celles-ci ne ſoient employées dans l'Harmonie; mais elles ne le ſont qu'avec des précautions dont les *Conſonnances*, toujours agréables par elles-mêmes, n'ont pas également beſoin.

Les Grecs n'admettoient que cinq *Conſonnances*; ſavoir l'Octave, la Quinte, la Douzième qui eſt la réplique de la Quinte, la Quarte, & l'onzième qui eſt ſa réplique. Nous y ajoutons les Tierces & les Sixtes majeures & mineures, les Octaves doubles & triples, & en un mot, les diverſes répliques de tout cela ſans exception, ſelon toute l'étendue du ſyſtême.

On diſtingue les *Conſonnances* en parfaites ou juſtes, dont l'Intervalle ne varie point, & en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les *Conſonnances* parfaites, ſont l'Octave, la Quinte & la Quarte; les imparfaites ſont les Tierces & les Sixtes.

Les *Conſonnances* ſe diviſent encore en ſimples & compoſées. Il n'y a de *Conſonnances* ſimples que la Tierce & la Quarte: car la Quinte, par exemple, eſt compoſée de deux Tierces; la Sixte eſt compoſée de Tierce & de Quarte, &c.

Le caractère phyſique des *Conſonnances* ſe tire de leur production dans un même Son; ou, ſi l'on veut, du frémiſſement des cordes. De deux cordes bien d'accord formant entre elles un Intervalle d'Octaves ou de Douzième qui eſt l'Octave de la Quinte, ou de Dix-ſeptième majeure qui eſt la double Octave de la Tierce majeure, ſi l'on fait ſonner la plus grave, l'autre frémit & réſonne. A l'égard de la Sixte majeure & mineure, de la Tierce mineure, de la Quinte & de la Tierce majeure ſimples, qui toutes ſont des combinaiſons & des renverſemens des précédentes *Conſonnances*, elles ſe trouvent non directement, mais entre les diverſes cordes qui frémiſſent au même Son.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à ſon Octave *ut*, à la Quinte *ſol* de cette Octave, à la Tierce *mi* de la double

Octave, même aux Octaves de tout cela, frémiront toutes & résonneront à la fois ; & quand la première corde feroit seule, on distingueroit encore tous ces Sons dans sa résonnance. Voilà donc l'Octave, la Tierce majeure, & la Quinte directes. Les autres *Consonnances* se trouvent aussi par combinaison ; savoir, la Tierce mineure, du *mi* au *sol* ; la Sixte mineure, du même *mi* à l'*ut* d'en haut ; la Quarte, du *sol* à ce même *ut* ; & la Sixte majeure, du même *sol* au *mi* qui est au-dessus de lui.

Telle est la génération de toutes les *Consonnances*. Il s'agiroit de rendre raison des Phénomènes.

Premièrement, le frémissement des cordes s'explique par l'action de l'air & le concours des vibrations. (Voyez UNISSON.) 2°. Que le son d'une corde soit toujours accompagné de ses Harmoniques, (Voyez ce mot.) cela paroît une propriété du Son qui dépend de sa nature, qui en est inséparable, & qu'on ne sauroit expliquer qu'avec des hypothèses qui ne sont pas sans difficulté. La plus ingénieuse qu'on ait jusqu'à présent imaginée sur cette matière est, sans contredit, celle de M. de Mairan, dont M. Rameau dit avoir fait son profit.

3°. A l'égard du plaisir que les *Consonnances* font à l'oreille, à l'exclusion de tout autre Intervalle, on en voit clairement la source dans leur génération. Les *Consonnances* naissent toutes de l'Accord parfait, produit par un Son unique, & réciproquement l'Accord parfait se forme par l'assemblage des *Consonnances*. Il est donc naturel que l'Harmonie de cet Accord se communique à ses Parties ; que chacune d'elles y participe, & que tout autre Intervalle qui ne fait pas partie de cet Accord n'y participe pas. Or, la Nature qui a doué les objets de chaque sens de qualités propres à le flatter, a voulu qu'un Son quelconque fût toujours accompagné d'autres Sons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumière fût toujours formé des plus belles couleurs. Que si l'on presse la question, & qu'on demande encore d'où naît le plaisir que cause l'Accord parfait à l'oreille, tandis qu'elle est choquée du concours de tout autre Son ; que pourroit-on répondre à cela, sinon de demander à son tour pourquoi le verd plutôt que le gris réjouit la vue, & pourquoi le parfum de la rose enchante, tandis que l'odeur du pavot déplaît ?

Ce n'est pas que les Physiciens n'aient expliqué tout cela ; &

que n'expliquent-ils point? Mais que toutes ces explications sont conjecturales, & qu'on leur trouve peu de solidité quand on les examine de près! Le Lecteur en jugera par l'exposé des principales, que je vais tâcher de faire en peu de mots.

Ils disent donc que la sensation du Son étant produite par les vibrations du corps sonore propagées jusqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps, lorsque deux Sons se font entendre ensemble l'oreille est affectée à la fois de leurs diverses vibrations. Si ces vibrations sont isochrones; c'est-à-dire, qu'elles s'accordent à commencer & finir en même temps, ce concours forme l'Unisson, & l'oreille, qui saisit l'Accord de ces retours égaux & bien concordans, en est agréablement affectée. Si les vibrations d'un des deux Sons sont doubles en durée de celles de l'autre, durant chaque vibration du plus grave, l'aigu en fera précisément deux, & à la troisième ils partiront ensemble. Ainsi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec chaque vibration du grave, & cette fréquente concordance qui constitue l'Octave, selon eux moins douce que l'Unisson, le sera plus qu'aucune autre *Consonnance*. Après vient la Quinte dont l'un des Sons fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois; de sorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troisième vibration de l'aigu; ensuite la double Octave, dont l'un des Sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant seulement à chaque quatrième vibration de l'aigu; pour la Quarte, les vibrations se répondent de quatre en quatre à l'aigu, & de trois en trois au grave: celles de la Tierce majeure sont comme 4 & 5, de la Sixte majeure comme 3 & 5, de la Tierce mineure comme 5 & 6, & de la Sixte mineure comme 5 & 8. Au-delà de ces nombres il n'y a plus que leurs multiples qui produisent des *Consonnances*, c'est-à-dire, des Octaves de celles-ci; tout le reste est dissonnant.

D'autres trouvant l'Octave plus agréable que l'Unisson, & la Quinte plus agréable que l'Octave, en donnent pour raison que les retours égaux des vibrations dans l'Unisson & leur concours trop fréquent dans l'Octave confondent, identifient les Sons & empêchent l'oreille d'en appercevoir la diversité. Pour qu'elle puisse, avec plaisir, comparer les Sons, il faut bien, disent-ils, que

les vibrations s'accordent par Intervalles, mais non pas qu'elles se confondent trop souvent, autrement au lieu de deux Sons on croiroit n'en entendre qu'un, & l'oreille perdroit le plaisir de la comparaison. C'est ainsi que du même principe on déduit à son gré le pour & le contre, selon qu'on juge que les expériences l'exigent.

Mais premiérement toute cette explication n'est, comme on voit, fondée que sur le plaisir qu'on prétend que reçoit l'ame par l'organe de l'ouie du concours des vibrations; ce qui, dans le fond, n'est déja qu'une pure supposition. De plus, il faut supposer encore, pour autoriser ce systême, que la première vibration de chacun des deux corps sonores commence exactement avec celle de l'autre; car de quelque peu que l'une précédât, elles ne concourroient plus dans le rapport déterminé, peut-être même ne concourroient-elles jamais, & par conséquent l'Intervalle sensible devroit changer; la *Consonnance* n'existeroit plus ou ne seroit plus la même. Enfin, il faut supposer que les diverses vibrations des deux Sons d'une *Consonnance* frappent l'organe sans confusion, & transmettent au cerveau la sensation de l'Accord sans se nuire mutuellement: chose difficile à concevoir, & dont j'aurai occasion de parler ailleurs.

Mais sans disputer sur tant du suppositions, voyons ce qui doit s'ensuivre de ce systême. Les vibrations ou les Sons de la dernière *Consonnance*, qui est la Tierce mineure, sont comme 5 & *6*, & l'Accord en est fort agréable. Que doit-il naturellement résulter des deux autres Sons dont les vibrations seroient entr'elles comme *6* & 7? Une *Consonnance* un peu moins harmonieuse, à la vérité, mais encore assez agréable, à cause de la petite différence des raisons; car elles ne diffèrent que d'un trente-sixième. Mais qu'on me dise comment il se peut faire que deux Sons, dont l'un fait cinq vibrations pendant que l'autre en fait *6*, produisent une *Consonnance* agréable, & que deux Sons, dont l'un fait *6* vibrations pendant que l'autre en fait 7, produisent une Dissonnance aussi dure. Quoi! dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de six en six, & mon oreille est charmée; dans l'autre elles s'accordent de sept en sept, & mon oreille est écorchée? Je demande encore comment il se fait qu'après cette première Dissonnance la dureté des autres n'augmente pas en raison de la composition des rapports? Pourquoi, par exemple, la Dissonnance qui résulte du rapport de 89

à 90, n'eſt pas beaucoup plus choquante que celle qui réſulte du rapport de 12 à 13? Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations étoit la cauſe du degré de plaiſir ou de peine que me font les Accords, l'effet ſeroit proportionné à cette cauſe, & je n'y trouve aucune proportion. Donc ce plaiſir & cette peine ne viennent point de-là.

Il reſte encore à faire attention aux altérations dont une *Conſonnance* eſt ſuſceptible ſans ceſſer d'être agréable à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entiérement le concours périodique des vibrations, & que ce concours même devienne plus rare, à meſure que l'altération eſt moindre. Il reſte à conſidérer que l'Accord de l'Orgue ou du Clavecin ne devroit offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus horrible que ces Inſtrumens ſeroient accordés avec plus de ſoin, puiſqu'excepté l'Octave il ne s'y trouve aucune *Conſonnance* dans ſon rapport exact.

Dira-t-on qu'un rapport approché eſt ſuppoſé tout-à-fait exact, qu'il eſt reçu pour tel par l'oreille, & qu'elle ſupplée par inſtinct ce qui manque à la juſteſſe de l'Accord? Je demande alors pourquoi cette inégalité de jugement & d'appréciation, par laquelle elle admet des rapports plus ou moins rapprochés, & en rejette d'autres ſelon la diverſe nature des *Conſonnances*? Dans l'Uniſſon, par exemple, l'oreille ne ſupplée rien; il eſt juſte ou faux, point de milieu. De même encore dans l'Octave, ſi l'Intervalle n'eſt exact, l'oreille eſt choquée; elle n'admet point d'approximation. Pourquoi en admet-elle plus dans la Quinte, & moins dans la Tierce majeure? Une explication vague, ſans preuve, & contraire au principe qu'on veut établir, ne rend point raiſon de ces différences.

Le Philoſophe qui nous a donné des principes d'Acouſtique, laiſſant à part tous ces concours de vibrations, & renouvellant ſur ce point le ſyſtême de Deſcartes, rend raiſon du plaiſir que les *Conſonnances* font à l'oreille par la ſimplicité des rapports qui ſont entre les Sons qui les forment. Selon cet Auteur, & ſelon Deſcartes, le plaiſir diminue à meſure que ces rapports deviennent plus compoſés, & quand l'eſprit ne les ſaiſit plus, ce ſont de véritables Diſſonnances; ainſi c'eſt une opération de l'eſprit qu'ils prennent pour le principe du ſentiment de l'Harmonie. D'ailleurs,

quoique cette hypothèse s'accorde avec le résultat des premières divisions harmoniques, & qu'elle s'étende même à d'autres phénomènes qu'on remarque dans les beaux Arts, comme elle est sujette aux mêmes objections que la précédente, il n'est pas possible à la raison de s'en contenter.

Celles de toutes qui paroît la plus satisfaisante a pour Auteur M. Estève, de la Société Royale de Montpellier. Voici là-dessus comment il raisonne.

Le sentiment du Son est inséparable de celui de ses Harmoniques, & puisque tout Son porte avec soi ses Harmoniques ou plutôt son Accompagnement, ce même Accompagnement est dans l'ordre de nos organes. Il y a dans le Son le plus simple une gradation de Sons qui sont & plus foibles & plus aigus, qui adoucissent, par nuances, le Son principal, & le font perdre dans la grande vîtesse des Sons les plus hauts. Voilà ce que c'est qu'un Son; l'Accompagnement lui est essentiel, en fait la douceur & la mélodie. Ainsi toutes les fois que cet adoucissement, cet Accompagnement, ces Harmoniques seront renforcés & mieux développés, les Sons seront plus mélodieux, les nuances mieux soutenues. C'est une perfection, & l'ame y doit être sensible.

Or, les *Consonnances* ont cette propriété que les Harmoniques de chacun des deux Sons concourant avec les Harmoniques de l'autre, ces Harmoniques se soutiennent mutuellement, deviennent plus sensibles, durent plus long-temps, & rendent ainsi plus agréable l'Accord des Sons qui les donnent.

Pour rendre plus claire l'application de ce principe, M. Estève a dressé deux Tables, l'une des *Consonnances* & l'autre des Dissonnances, qui sont dans l'ordre de la Gamme; & ces Tables sont tellement disposées, qu'on voit dans chacune le concours ou l'opposition des Harmoniques des deux Sons, qui forment chaque Intervalle.

Par la Table des *Consonnances* on voit que l'Accord de l'Octave conserve presque tous ses Harmoniques, & c'est la raison de l'identité qu'on suppose, dans la pratique de l'Harmonie, entre les deux Sons de l'Octave; on voit que l'Accord de la Quinte ne conserve que trois Harmoniques, que la Quarte n'en conserve que deux, qu'enfin les *Consonnances* imparfaites n'en conservent qu'un, excepté la Sixte majeure qui en porte deux.

Par la Table des Dissonnances on voit qu'elles ne se conservent aucun Harmonique, excepté la seule Septième mineure qui conserve son quatrième Harmonique; savoir, la Tierce majeure de la troisième Octave du Son aigu.

De ces observations, l'Auteur conclud que, plus entre deux Sons il y aura d'Harmoniques concourans, plus l'Accord en sera agréable, & voilà les *Consonnances* parfaites. Plus il y aura d'Harmoniques détruits, moins l'ame sera satisfaite de ces Accords; voilà les *Consonnances* imparfaites. Que s'il arrive enfin qu'aucun Harmonique ne soit conservé, les Sons seront privés de leur douceur & de leur mélodie; ils seront aigres & comme décharnés, l'ame s'y refusera, & au lieu de l'adoucissement qu'elle éprouvoit dans les *Consonnances*, ne trouvant par-tout qu'une rudesse soutenue, elle éprouvera un sentiment d'inquiétude, désagréable, qui est l'effet de la Dissonnance.

Cette hypothèse est, sans contredit, la plus simple, la plus naturelle, la plus heureuse de toutes : mais elle laisse pourtant encore quelque chose à desirer pour le contentement de l'esprit, puisque les causes qu'elle assigne ne sont pas toujours proportionnelles aux différences des effets; que, par exemple, elle confond dans la même cathégorie la Tierce mineure & la Septième mineure, comme réduites également à un seul Harmonique, quoique l'un soit *Consonnante*, l'autre Dissonnante, & que l'effet, à l'oreille, en soit très-différent.

A l'égard du principe d'Harmonie imaginé par M. Sauveur, & qu'il faisoit consister dans les Battemens, comme il n'est en nulle façon soutenable, & qu'il n'a été adopté de personne, je ne m'y arrêterai pas ici, & il suffira de renvoyer le Lecteur à ce que j'en ai dit au mot BATTEMENS.

CONSONNANT. *adj*. Un Intervalle *Consonnant* est celui qui donne une Consonnance ou qui en produit l'effet; ce qui arrive, en certains cas, aux Dissonnances par la force de la modulation. Un Accord *Consonnant* est celui qui n'est composé que de Consonnances.

CONTRA. *s. m*. Nom qu'on donnoit autrefois à la Partie qu'on appelloit plus communément *Altus*, & qu'aujourd'hui nous nommons *Haute-Contre*. (VOYEZ HAUTE-CONTRE.)

CONTRAINT. *adj*. Ce mot s'applique, soit à l'Harmonie, soit au

Chant, soit à la valeur des Notes, quand par la nature du dessein on s'est assujetti à une loi d'uniformité dans quelqu'une de ces trois Parties. (Voyez BASSE-CONTRAINTE.)

CONTRASTE. *s. m.* Opposition de ce caractère. Il y a *Contraste* dans une Pièce de Musique, lorsque le Mouvement passe du lent au vîte, ou du vîte au lent; lorsque le Diapason de la Mélodie passe du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave; lorsque le Chant passe du doux au fort, ou du fort au doux; lorsque l'Accompagnement passe du simple au figuré, ou du figuré au simple; enfin lorsque l'Harmonie a des jours & des pleins alternatifs: & le *Contraste* le plus parfait est celui qui réunit à la fois toutes ces oppositions.

Il est très-ordinaire aux Compositeurs qui manquent d'invention d'abuser du *Contraste*, & d'y chercher, pour nourrir l'attention, les ressources que leur génie ne leur fournit pas. Mais le *Contraste*, employé à propos & sobrement ménagé, produit des effets admirables.

CONTRA-TENOR. Nom donné dans les commencemens du Contre-point à la Partie qu'on a depuis nommée *Tenor* ou *Taille*, (Voyez TAILLE.)

CONTRE-CHANT. *s. m.* Nom donné par Gerson & par d'autres à ce qu'on appelloit alors plus communément *Déchant* ou *Contre-point*. (*Voyez ces mots.*)

CONTRE-DANSE. Air d'une sorte de Danse de même nom, qui s'exécute à quatre, à six & à huit personnes, & qu'on danse ordinairement dans les Bals après les Menuets, comme étant plus gaie & occupant plus de monde. Les Airs de *Contre-Danses* sont le plus souvent à deux temps; ils doivent être bien cadencés, brillans & gais, & avoir cependant beaucoup de simplicité; car comme on les reprend très-souvent, ils deviendroient insupportables, s'ils étoient chargés. En tout genre les choses les plus simples sont celles dont on se lasse le moins.

CONTRE-FUGUE ou FUGUE RENVERSÉE. *s. f.* Sorte de Fugue dont la marche est contraire à celle d'une autre Fugue qu'on a établie auparavant dans le même morceau. Ainsi quand la Fugue s'est fait entendre en montant de la Tonique à la Dominante, ou de la Dominante à la Tonique, la *Contre-Fugue* doit se faire entendre en descendant de la Dominante à la Tonique, ou de la Tonique à la Dominante, *& vice versâ.* Du reste ses règles sont entiérement

tièrement semblables à celles de la Fugue. (Voyez FUGUE.)

CONTRE-HARMONIQUE. *adj.* Nom d'une sorte de Proportion. (Voyez PROPORTION.)

CONTRE-PARTIE. *s. f.* Ce terme ne s'emploie en Musique que pour signifier une des deux Parties d'un Duo considérée relativement à l'autre.

CONTRE-POINT. *s. m.* C'est à-peu-près la même chose que *Composition*; si ce n'est que *Composition* peut se dire des Chants, & d'une seule Partie, & que *Contre-point* ne se dit que de l'Harmonie, & d'une *Composition* à deux ou plusieurs Parties différentes.

Ce mot de *Contre-point* vient de ce qu'anciennement les Notes ou signes des Sons étoient de simples points, & qu'en composant à plusieurs Parties, on plaçoit ainsi ces points l'un sur l'autre, ou l'un contre l'autre.

Aujourd'hui le nom de *Contre-point* s'applique spécialement aux Parties ajoutées sur un sujet donné, pris ordinairement du Plain-Chant. Le sujet peut être à la Taille ou à quelque autre Partie supérieure, & l'on dit alors que le *Contre-point* est sous le sujet; mais il est ordinairement à la Basse, ce qui met le sujet sous le *Contre-point*. Quand le *Contre-point* est syllabique, ou Note sur Note, on l'appelle *Contre-point simple*, *Contre-point figuré*, quand il s'y trouve différentes figures ou valeur de Notes, & qu'on y fait des Desseins, des Fugues, des imitations: on sent bien que tout cela ne peut se faire qu'à l'aide de la Mesure, & que ce Plain-Chant devient alors de véritable Musique. Une composition faite & exécutée ainsi sur le champ & sans préparation sur un sujet donné, s'appelle *Chant sur le Livre*, parce qu'alors chacun compose impromptu sa Partie ou son Chant sur le Livre du Chœur. (Voyez CHANT SUR LE LIVRE.)

On a long-temps disputé si les Anciens avoient connu le *Contre-point*; mais par tout ce qui nous reste de leur Musique & de leurs écrits, principalement par les règles de pratique d'Aristoxène, Livre troisième, on voit clairement qu'ils n'en eurent jamais la moindre notion.

CONTRE-SENS. *s. m.* Vice dans lequel tombe le Musicien quand il rend une autre pensée que celle qu'il doit rendre. La Musique, dit M. d'Alembert, n'étant & ne devant être qu'une traduction des

paroles qu'on met en Chant, il est visible qu'on y peut tomber dans des *Contre-sens*; & ils n'y sont guères plus faciles à éviter que dans une véritable traduction. *Contre-sens* dans l'expression, quand la Musique est triste au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triste, légère au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légère, &c. *Contre-sens* dans la Prosodie, lorsqu'on est bref sur des syllabes longues, long sur des syllabes brèves, qu'on n'observe pas l'accent de la langue, &c. *Contre-sens* dans la Déclamation lorsqu'on y exprime par les mêmes Modulations des sentimens opposés ou différens, lorsqu'on y rend moins les sentimens que les mots, lorsqu'on s'y appésantit sur des détails sur lesquels on doit glisser, lorsque les répétitions sont entassées hors de propos. *Contre-sens* dans la ponctuation, lorsque la Phrase de Musique se termine par une Cadence parfaite dans les endroits où le sens est suspendu, ou forme un repos imparfait quand le sens est achevé. Je parle ici des *Contre-sens* pris dans la rigueur du mot; mais le manque d'expression est peut-être le plus énorme de tous. J'aime encore mieux que la Musique dise autre chose que ce qu'elle doit dire, que de parler & ne rien dire du tout.

CONTRE-TEMPS. *s. m.* Mesure à *Contre-temps* est celle où l'on pause sur le Temps foible, où l'on glisse sur le Temps fort, & où le Chant semble être en Contre-sens avec la Mesure. (Voy. SYNCOPE.)

COPISTE. *s. m.* Celui qui fait profession de copier de la Musique.

Quelque progrès qu'ait fait l'Art Typographique, on n'a jamais pu l'appliquer à la Musique avec autant de succès qu'à l'écriture, soit parce que les goûts de l'esprit étant plus constans que ceux de l'oreille, on s'ennuie moins vîte des mêmes livres que des mêmes chansons; soit par les difficultés particulières que la combinaison des Notes & des Lignes ajoute à l'impression de la Musique: car si l'on imprime premièrement les Portées, & ensuite les Notes, il est impossible de donner à leurs positions relatives, la justesse nécessaire; & si le caractère de chaque Note tient à une portion de la Portée, comme dans notre Musique imprimée, les lignes s'ajustent si mal entr'elles, il faut une si prodigieuse quantité de caractères, & le tout fait un si vilain effet à l'œil, qu'on a quitté cette manière avec raison pour lui substituer la gravure. Mais outre que la gravure elle-même n'est pas exempte d'inconvéniens, elle a toujours celui de multiplier trop ou trop peu les

exemplaires ou les Parties; de mettre en Partition ce que les uns voudroient en Parties séparées, ou en Parties séparées ce que d'autres voudroient en Partition, & de n'offrir guères aux curieux que de la Musique déja vieille qui court dans les mains de tout le monde. Enfin il est sûr qu'en Italie, le pays de la terre où l'on fait le plus de Musique, on a proscrit depuis long-temps la Note imprimée, sans que l'usage de la gravure ait pu s'y établir; d'où je concluds qu'au jugement des Experts celui de la simple *Copie* est le plus commode.

Il est plus important que la Musique soit nettement & correctement copiée que la simple écriture; parce que celui qui lit & médite dans son cabinet, apperçoit, corrige aisément les fautes qui sont dans son livre, & que rien ne l'empêche de suspendre sa lecture ou de la recommencer : mais dans un Concert où chacun ne voit que sa Partie, & où la rapidité & la continuité de l'exécution ne laisse le temps de revenir sur aucune faute, elles sont toutes irréparables : souvent un morceau sublime est estropié, l'exécution est interrompue ou même arrêtée, tout va de travers, par-tout manque l'ensemble & l'effet, l'Auditeur est rebuté & l'Auteur déshonoré, par la seule faute du *Copiste*.

De plus, l'intelligence d'une Musique difficile dépend beaucoup de la manière dont elle est copiée; car, outre la netteté de la Note, il y a divers moyens de présenter plus clairement au Lecteur les idées qu'on veut lui peindre & qu'il doit rendre. On trouve souvent la copie d'un homme plus lisible que celle d'un autre, qui pourtant note plus agréablement; cest que l'un ne veut que plaire aux yeux, & que l'autre est plus attentif aux soins utiles. Le plus habile *Copiste* est celui dont la Musique s'exécute avec le plus de facilité, sans que le Musicien même devine pourquoi. Tout cela m'a persuadé que ce n'étoit pas faire un Article inutile que d'exposer un peu en détail le devoir & les soins d'un bon *Copiste* : tout ce qui tend à faciliter l'exécution n'est point indifférent à la perfection d'un Art dont elle est toujours le plus grand écueil. Je sens combien je vais me nuire à moi-même si l'on compare mon travail à mes règles; mais je n'ignore pas que celui qui cherche l'utilité publique doit oublier la sienne. Homme de Lettres, j'ai dit de mon état tout le mal que j'en pense; je

n'ai fait que de la Musique Françoise, & n'aime que l'Italienne; j'ai montré toutes les misères de la Société quand j'étois heureux par elle : mauvais *Copiste*, j'expose ici ce que font les bons. O vérité! mon intérêt ne fut jamais rien devant toi; qu'il ne souille en rien le culte que je t'ai voué.

Je suppose d'abord que le *Copiste* est pourvu de toutes les connoissances nécessaires à sa profession. Je lui suppose, de plus, les talens qu'elle exige pour être exercée supérieurement. Quels sont ces talens, & quels sont ces connoissances? Sans en parler expressément, c'est de quoi cet Article pourra donner une suffisante idée. Tout ce que j'oserai dire ici, c'est que tel compositeur qui se croit un fort habile homme, est bien loin d'en savoir assez pour copier correctement la composition d'autrui.

Comme la Musique écrite, sur-tout en Partition, est faite pour être lue de loin par les Concertans, la première chose que doit faire le *Copiste* est d'employer les matériaux les plus convenables pour rendre sa Note bien lisible & bien nette. Ainsi il doit choisir de beau papier fort, blanc, médiocrement fin, & qui ne perce point : on préfere celui qu'on n'a pas besoin de laver, parce que le lavage avec l'alun lui ôte un peu de sa blancheur. L'encre doit être très-noire, sans être luisante ni gommée; la Reglure fine, égale & bien marquée, mais non pas noire comme la Note : il faut au contraire que les lignes soient un peu pâles, afin que les Croches, Doubles-croches, les Soupirs, Demi-soupirs & autres petits signes ne se confondent pas avec elles, & que la Note sorte mieux. Loin que la pâleur des Lignes empêche de lire la Musique à une certaine distance, elle aide au contraire, à la netteté; & quand même la Ligne échapperoit un moment à la vue, la position des Notes l'indique assez le plus souvent. Les Régleurs ne rendent que du travail mal fait; si le *Copiste* veut se faire honneur, il doit régler son papier lui-même.

Il y a deux formats de papier réglé; l'un pour la Musique Françoise, dont la longueur est de bas en haut; l'autre pour la Musique Italienne, dont la longueur est dans le sens des Lignes. On peut employer pour les deux le même papier, en le coupant & réglant en sens contraire : mais quand on l'achete réglé, il faut renverser les noms chez les Papetiers de Paris, demander du Papier à l'Ita-

lienne quand on le veut à la Françoise, & à la Françoise quand on le veut à l'Italienne; ce *qui-pro-quo* importe peu, dès qu'on en est prévenu.

Pour copier une Partition il faut compter les Portées qu'enferme l'Accolade, & choisir du Papier qui ait, par page, le même nombre de Portées, ou un multiple de ce nombre; afin de ne perdre aucune Portée, ou d'en perdre le moins qu'il est possible quand le multiple n'est pas exact.

Le Papier à l'Italienne est ordinairement à dix Portées, ce qui divise chaque page en deux Accolades de cinq Portées chacune pour les Airs ordinaires; savoir, deux Portées pour les deux Dessus de Violon, une pour la Quinte, une pour le Chant, & une pour la Basse. Quand on a des Duo ou des Parties de Flûtes, de Hautbois, de Cors, de Trompettes; alors, à ce nombre de Portées on ne peut plus mettre qu'une Accolade par page, à moins qu'on ne trouve le moyen de supprimer quelque Portée inutile, comme celle de la Quinte, quand elle marche sans cesse avec la Basse.

Voici maintenant les observations qu'on doit faire pour bien distribuer la Partition. 1°. Quelque nombre de Parties de symphonie qu'on puisse avoir, il faut toujours que les Parties de Violon, comme principales, occupent le haut de l'Accolade où les yeux se portent plus aisément; ceux qui les mettent au-dessous de toutes les autres & immédiatement sur la Quinte pour la commodité de l'Accompagnateur, se trompent; sans compter qu'il est ridicule de voir dans une Partition les Parties de Violon au-dessous, par exemple, de celles des Cors qui sont plus basses. 2°. Dans toute la longueur de chaque morceau l'on ne doit jamais rien changer au nombre des Portées, afin que chaque Partie ait toujours la sienne au même lieu. Il vaut mieux laisser des Portées vides, ou, s'il le faut absolument, en charger quelqu'une de deux Parties, que d'étendre ou resserrer l'Accolade inégalement. Cette règle n'est que pour la Musique Italienne; car l'usage de la gravure a rendu les Compositeurs François plus attentifs à l'économie de l'espace qu'à la commodité de l'exécution. 3°. Ce n'est qu'à toute extrémité qu'on doit mettre deux Parties sur une même Portée; c'est, sur-tout, ce qu'on doit éviter pour les Parties de Violon; car, outre que

la confusion y feroit à craindre, il y auroit équivoque avec la Double-corde : il faut aussi regarder si jamais les Parties ne se croisent ; ce qu'on ne pourroit guères écrire sur la même Portée d'une manière nette & lisible. 4°. Les Clefs une fois écrites & correctement armées ne doivent plus se répéter non plus que le signe de la Mesure, si ce n'est dans la Musique Françoise, quand, les Accolades étant inégales, chacun ne pourroit plus reconnoître sa Partie ; mais dans les Parties séparées on doit répéter la Clef au commencement de chaque Portée, ne fut-ce que pour marquer le commencement de la Ligne au défaut d'Accolade.

Le nombre des Portées ainsi fixé, il faut faire la division des Mesures, & ces Mesures doivent être toutes égales en espace comme en durée, pour mesurer en quelque sorte le temps au compas & guider la voix par les yeux. Cet espace doit être assez étendu dans chaque Mesure pour recevoir toutes les Notes qui peuvent y entrer, selon sa plus grande subdivision. On ne sauroit croire combien ce soin jette de clarté sur une Partition, & dans quel embarras on se jette en le négligeant. Si l'on serre une Mesure sur une Ronde, comment placer les seize Doubles-croches que contient peut-être une autre Partie dans la même Mesure ? Si l'on se règle sur la Partie Vocale, comment fixer l'espace des Ritournelles ? En un mot, si l'on ne regarde qu'aux divisions d'une des Parties, comment y rapporter les divisions souvent contraires des autres Parties ?

Ce n'est pas assez de diviser l'Air en Mesures égales, il faut aussi diviser les Mesures en Temps égaux. Si dans chaque Partie on proportionne ainsi l'espace à la durée, toutes les Parties & toutes les Notes simultanées de chaque Partie se correspondront avec une justesse qui fera plaisir aux yeux & facilitera beaucoup la lecture d'une Partition. Si, par exemple, on partage une Mesure à quatre Temps, en quatre espaces bien égaux entr'eux & dans chaque Partie, qu'on étende les Noires, qu'on rapproche les Croches, qu'on resserre les Doubles-eroches à proportion & chacune dans son espace ; sans qu'on ait besoin de regarder une Partie en copiant l'autre, toutes les Notes correspondantes se trouveront plus exactement perpendiculaires, que si on les eût confrontées en les écrivant ; & l'on remarquera dans le tout la plus

exacte proportion, soit entre les diverses Mesures d'une même Partie, soit entre les diverses parties d'une même Mesure.

A l'exactitude des rapports, il faut joindre autant qu'il se peut la netteté des signes. Par exemple, on n'écrira jamais de Notes inutiles, mais si-tôt qu'on s'apperçoit que deux Parties se réunissent & marchent à l'unisson, l'on doit renvoyer de l'une à l'autre lorsqu'elles sont voisines & sur la même Clef. A l'égard de la Quinte, si-tôt qu'elle marche à l'Octave de la Basse, il faut aussi l'y renvoyer. La même attention de ne pas inutilement multiplier les signes, doit empêcher d'écrire pour la Symphonie les *Piano* aux entrées du Chant, & les *Forte* quand il cesse: par-tout ailleurs, il les faut écrire exactement sous le premier Violon & sous la Basse; & cela suffit dans une Partition, où toutes les Parties peuvent & doivent se régler sur ces deux-là.

Enfin le devoir du *Copiste* écrivant une Partition est de corriger toutes les fausses Notes qui peuvent se trouver dans son original. Je n'entends pas par fausses Notes les fautes de l'ouvrage, mais celles de la Copie qui lui sert d'original. La perfection de la sienne est de rendre fidellement les idées de l'Auteur, bonnes ou mauvaises: ce n'est pas son affaire; car il n'est pas Auteur ni correcteur, mais *Copiste*. Il est bien vrai que, si l'Auteur a mis par mégarde une Note pour une autre, il doit la corriger; mais si ce même Auteur a fait par ignorance une faute de Composition, il la doit laisser. Qu'il compose mieux lui-même, s'il veut ou s'il peut, à la bonne heure; mais si-tôt qu'il copie, il doit respecter son original. On voit par-là qu'il ne suffit pas au *Copiste* d'être bon Harmoniste & de bien savoir la Composition; mais qu'il doit, de plus, être exercé dans les divers styles, reconnoître un Auteur par sa manière, & savoir bien distinguer ce qu'il a fait de ce qu'il n'a pas fait. Il y a, de plus, une sorte de critique propre à restituer un passage par la comparaison d'un autre, à remettre un *Fort* ou un *Doux* où il a été oublié, à détacher des phrases liées mal-à-propos, à restituer même des Mesures omises; ce qui n'est pas sans exemple, même dans des Partitions. Sans doute il faut du savoir & du goût pour rétablir un texte dans toute sa pureté: l'on me dira que peu de *Copistes* le font; je répondrai que tous le devroient faire.

Avant de finir ce qui regarde les Partitions, je dois dire comment on y raſſemble des Parties ſéparées; travaille embarraſſant pour bien des *Copiſtes*, mais facile & ſimple quand on s'y prend avec méthode.

Pour cela il faut d'abord compter avec ſoin les Meſures dans toutes les Parties, pour s'aſſurer qu'elles ſont correctes. Enſuite on poſe toutes les Parties l'une ſur l'autre en commençant par la Baſſe & la couvrant ſucceſſivement des autres Parties dans le même ordre qu'elles doivent avoir ſur la Partition. On fait l'Accolade d'autant de Portées qu'on a de Parties; on la diviſe en Meſures égales, puis mettant toutes ces Parties ainſi rangées devant ſoi & à ſa gauche, on copie d'abord la première ligne de la première Partie, que je ſuppoſe être le premier Violon; on y fait une légère marque en crayon à l'endroit où l'on s'arrête; puis on la tranſporte renverſée à ſa droite. On copie de même la première ligne du ſecond Violon, renvoyant au premier partout où ils marchent à l'uniſſon; puis faiſant une marque comme ci-devant, on renverſe la Partie ſur la précédente à ſa droite, & ainſi de toutes les Parties l'une après l'autre. Quand on eſt à la Baſſe, on parcourt des yeux toute l'Accolade pour vérifier ſi l'Harmonie eſt bonne, ſi le tout eſt bien d'accord, & ſi l'on ne s'eſt point trompé. Cette première ligne faite, on prend enſemble toutes les Parties qu'on a renverſées l'une ſur l'autre à ſa droite, on les renverſe derechef à ſa gauche, & elles ſe retrouvent ainſi dans le même ordre & dans la même ſituation où elles étoient quand on a commencé; on recommence la ſeconde Accolade, à la petite marque en crayon; l'on fait une autre marque à la fin de la ſeconde ligne, & l'on pourſuit comme ci-devant, juſqu'à ce que le tout ſoit fait.

J'aurai peu de choſes à dire ſur la manière de tirer une Partition en Parties ſéparées; car c'eſt l'opération la plus ſimple de l'Art, & il ſuffira d'y faire les obſervations ſuivantes : 1°. Il faut tellement comparer la longueur des morceaux à ce que peut contenir une page, qu'on ne ſoit jamais obligé de tourner ſun un même morceau dans les Parties Inſtrumentales, à moins qu'il n'y ait beaucoup de Meſures à compter, qui en laiſſent le temps. Cette règle oblige de commencer à la page *verſo* tous les morceaux qui rempliſſent

rempliſſent plus d'une page ; & il n'y en a guères qui en rempliſſent plus de deux. 2°. Les *Doux* & les *Fort* doivent être écrits avec la plus grande exactitude ſur toutes les Parties, même ceux où rentre & ceſſe le Chant, qui ne ſont pas pour l'ordinaire écrits ſur la Partition. 3°. On ne doit point couper une Méſure d'une ligne à l'autre ; mais tâcher qu'il y ait toujours une Barre à la fin de chaque Portée. 4°. Toutes les lignes poſtiches qui excèdent, en haut ou en bas, les cinq de la Portée, ne doivent point être continues mais ſéparées à chaque Note, de peur que le Muſicien, venant à les confondre avec celles de là Portée, ne ſe trompe de Note & ne ſache plus où il eſt. Cette règle n'eſt pas moins néceſſaire dans les Partitions, & n'eſt ſuivie par aucun *Copiſte* François. 5°. Les Parties de Hautbois qu'on tire ſur les Parties de Violon pour un grand Orcheſtre, ne doivent pas être exactement copiées comme elles ſont dans l'original : mais, outre l'étendue que cet Inſtrument a de moins que le Violon ; outre les *Doux* qu'il ne peut faire de même ; outre l'agilité qui lui manque ou qui lui va mal dans certaines viteſſes, la force du Hautbois doit être ménagée pour marquer mieux les Notes principales, & donner plus d'accent à la Muſique. Si j'avois à juger du goût d'un Symphoniſte ſans l'entendre, je lui donnerois à tirer ſur la Partie de Violon, la Partie de Hautbois ; tout *Copiſte* doit ſavoir le faire. 6°. Quelquefois les Parties de Cors & de Trompettes ne ſont pas notées ſur le même Ton que le reſte de l'Air ; il faut les tranſpoſer au Ton ; ou bien, ſi on les copie telles qu'elles ſont, il faut écrire au haut le nom de la véritable Tonique. *Corni in D ſol re, Corni in E la fa*, &c. 7°. Il ne faut point bigarrer la Partie de Quinte ou de Viola de la Clef de Baſſe & de la ſienne, mais tranſpoſer à la Clef de Viola tous les endroits où elle marche avec la Baſſe ; & il y a là-deſſus encore une autre attention à faire : c'eſt de ne jamais laiſſer monter la Viola au-deſſus des Parties de Violon ; de ſorte que quand la Baſſe monte trop haut, il n'en faut pas prendre l'Octave, mais l'uniſſon ; afin que la Viola ne ſorte jamais du *Medium* qui lui convient. 8°. La Partie vocale ne ſe doit copier qu'en Partition avec la Baſſe, afin que le Chanteur ſe puiſſe accompagner lui-même, & n'ait pas la peine ni de tenir ſa Partie à la main, ni de compter ſes Pauſes : dans les Duo

ou Trio, chaque Partie de Chant doit contenir, outre la Baſſe; ſa Contre-Partie, & quand on copie un Récitatif obligé, il faut pour chaque Partie d'Inſtrument ajouter la Partie du Chant à la ſienne, pour le guider au défaut de la Meſure. 9°. Enfin, dans les Parties vocales il faut avoir ſoin de lier ou détacher les Croches, afin que le Chanteur voye clairement celles qui appartiennent à chaque ſyllabe; les Partitions qui ſortent des mains des Compoſiteurs ſont, ſur ce point, très-équivoques, & le Chanteur ne ſait, la plupart du temps comment diſtribuer la Note ſur la parole. Le *Copiſte* verſé dans la Proſodie, & qui connoît également l'accent du diſcours & celui du Chant, détermine le partage des Notes & prévient l'indéciſion du Chanteur. Les paroles doivent être écrites bien exactement ſous les Notes, & correctes quant aux accens & à l'orthographe : mais on n'y doit mettre ni points ni virgules, les répétitions fréquentes & irrégulières rendant la ponctuation grammaticale impoſſible; c'eſt à la Muſique à ponctuer les paroles; le *Copiſte* ne doit pas s'en mêler : car ce ſeroit ajouter des ſignes que le Compoſiteur s'eſt chargé de rendre inutiles.

Je m'arrête pour ne pas étendre à l'excès cet article : j'en ai dit trop pour tout *Copiſte* inſtruit qui a une bonne main & le goût de ſon métier; je n'en dirois jamais aſſez pour les autres. J'ajouterai ſeulement un mot en finiſſant : il y a bien des intermédiaires entre ce que le Compoſiteur imagine & ce qu'entendent les Auditeurs. C'eſt au *Copiſte* de rapprocher ces deux termes le plus qu'il eſt poſſible, d'indiquer avec clarté tout ce qu'on doit faire pour que la Muſique exécutée rende exactement à l'oreille du Compoſiteur ce qui s'eſt peint dans ſa tête en la compoſant.

CORDE SONORE. Toute Corde tendue dont on peut tirer du Son. De peur de m'égarer dans cet article, j'y tranſcrirai en partie celui de M. d'Alembert, & n'y ajouterai du mien que ce qui lui donne un rapport plus immédiat au Son & à la Muſique.

„ Si une *Corde* tendue eſt frappée en quelqu'un de ſes points par une puiſſance quelconque, elle s'éloignera juſqu'à une certaine diſtance de la ſituation qu'elle avoit étant en repos, reviendra enſuite & fera des vibrations en vertu de l'élaſticité que ſa tenſion lui donne, comme en fait un Pendule qu'on tire de ſon

à-plomb. Que si, de plus, la matière de cette *Corde* est elle-même assez élastique ou assez homogène pour que le même mouvement se communique à toutes ses parties, en frémissant elle rendra du Son, & sa résonnance accompagnera toujours ses vibrations. Les Géomètres ont trouvé les loix de ces vibrations, & les Musiciens celles des Sons qui en résultent."

„ On savoit depuis long-temps, par l'expérience & par des raisonnemens assez vagues, que, toutes choses d'ailleurs égales, plus une *Corde* étoit tendue, plus ses vibrations étoient promptes, qu'à tension égale les *Cordes* faisoient leur vibrations plus ou moins promptement en même raison qu'elles étoient moins ou plus longues; c'est-à-dire, que la raison des longueurs étoit toujours inverse de celle du nombre des vibrations. M. Taylor, célèbre Géomètre Anglois, est le premier qui ait démontré les loix des vibrations des *Cordes* avec quelque exactitude, dans son savant ouvrage intitulé : *Methodus incrementorum directa & inversa*. 1715; & ces mêmes loix ont été démontrées encore depuis par M. Jean Bernouilli, dans le second tome des *Mémoires de l'Académie Impériale de Pétersbourg*." De la formule qui résulte de ces loix, & qu'on peut trouver dans l'Encyclopédie, Article *Corde*, je tire les trois Corollaires suivans qui servent de principes à la théorie de la Musique.

I. Si deux *Cordes* de même matière sont égales en longueur & en grosseur, les nombres de leurs vibrations en temps égaux seront comme les racines des nombres qui expriment le rapport des tensions des *Cordes*.

II. Si les tensions & les longueurs sont égales, les nombres des vibrations en temps égaux seront en raison inverse de la grosseur ou du diamètre des *Cordes*.

III. Si les tensions & les grosseurs sont égales, les nombres des vibrations en temps égaux seront en raison inverse des longueurs.

Pour l'intelligence de ces Théorèmes, je crois devoir avertir que la tension des *Cordes* ne se représente pas par les poids tendans, mais par les racines de ces mêmes poids; ainsi les vibrations étant entr'elles commes les racines quarrées des tensions, les poids tendans sont entr'eux comme les Cubes des vibrations, *&c.*

Des loix des vibrations des *Cordes* se déduisent celles des Sons

qui résultent de ces mêmes vibrations dans la *Corde sonore*. Plus une *Corde* fait de vibrations dans un temps donné, plus le Son qu'elle rend est aigu; moins elle fait de vibrations, plus le Son est grave : en sorte que, les Sons suivant entr'eux les rapports des vibrations, leurs Intervalles s'expriment par les mêmes rapports; ce qui soumet toute la Musique au calcul.

On voit par les Théorèmes précédens, qu'il y a trois moyens de changer le Son d'une *Corde*; savoir, en changeant le Diamètre; c'est-à-dire, la grosseur de la *Corde*, ou sa longueur, ou sa tension. Ce que ces altérations produisent successivement sur une même *Corde*, on peut le produire à la fois sur diverses *Cordes*, en leur donnant différens degrés de grosseur, de longueur ou de tension. Cette Méthode combinée est celle qu'on met en usage dans la fabrique, l'Accord & le jeu du Clavecin, du Violon, de la Basse, de la Guittare & autres pareils Instrumens, composés de *Cordes* de différentes grosseurs & différemment tendues, lesquelles ont par conséquent des Sons différens. De plus, dans les uns, comme le Clavecin, ces *Cordes* ont différentes longueurs fixes par lesquelles les Sons se varient encore; & dans les autres, comme le Violon, les *Cordes*, quoiqu'égales en longueur fixe, se racourcissent ou s'alongent à volonté sous les doigts du Joueur, & ces doigts avancés ou reculés sur le manche font alors la fonction de chevalets mobiles qui donnent à la *Corde* ébranlée par l'archet, autant de Sons divers que de diverses longueurs. A l'égard des rapports des Sons & de leurs Intervalles, relativement aux longueurs des *Cordes* & à leurs vibrations, voyez SON, INTERVALLE, CONSONNANCE.

La *Corde sonore*, outre le Son principal qui résulte de toute sa longueur, rend d'autres Sons accessoires moins sensibles, & ces Sons semblent prouver que cette *Corde* ne vibre pas seulement dans toute sa longueur, mais fait vibrer aussi ses aliquotes chacune en particulier, selon la loi de leurs dimensions. A quoi je dois ajouter que cette propriété, qui sert, ou doit servir de fondement à toute l'Harmonie, & que plusieurs attribuent, non à la *Corde sonore*, mais à l'air frappé du Son, n'est pas particulière aux *Cordes* seulement, mais se trouve dans tous les Corps sonores. (Voyez CORPS SONORE, HARMONIQUE.)

Une autre propriété non moins ſurprenante de la *Corde ſonore*, & qui tient à la précédente, eſt que ſi le chevalet qui la diviſe n'appuie que légérement & laiſſe un peu de communication aux vibrations d'une partie à l'autre, alors au lieu du Son total de chaque Partie ou de l'une des deux, on n'entendra que le Son de la plus grande aliquote commune aux deux Parties. (Voyez SONS HARMONIQUES.)

Le mot de *Corde* ſe prend figurément en Compoſition pour les Sons fondamentaux du Mode, & l'on appelle ſouvent *Cordes d'Harmonie* les Notes de Baſſe qui, à la faveur de certaines Diſſonnances, prolongent la phraſe, varient & entrelacent la Modulation.

CORDE-A-JOUR ou CORDE-A-VIDE. (Voyez VIDE.)

CORDES MOBILES. (Voyez MOBILE.)

CORDES STABLES. (Voyez STABLE.)

CORPS-DE-VOIX. *ſ. m.* Les Voix ont divers degrés de force ainſi que d'étendue. Le nombre de ces degrés que chacune embraſſe porte le nom de *Corps-de-Voix* quand il s'agit de force; & de *Volume*, quand il s'agit d'étendue. (Voyez VOLUME.) Ainſi, de deux Voix ſemblables formant le même Son, celle qui remplit le mieux l'oreille & ſe fait entendre de plus loin, eſt dite avoir plus de *Corps*. En Italie, les premières qualités qu'on recherche dans les Voix, ſont la juſteſſe & la flexibilité: mais en France on exige ſur-tout un bon *Corps-de-Voix*.

CORPS SONORE. *ſ. m.* On appelle ainſi tout *Corps* qui rend ou peut rendre immédiatement du Son. Il ne ſuit pas de cette définition que tout Inſtrument de Muſique ſoit un *Corps Sonore*; on ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'inſtrument qui ſonne elle-même, & ſans laquelle il n'y auroit point de Son. Ainſi dans un Violoncelle ou dans un Violon chaque corde eſt un *Corps Sonore*; mais la caiſſe de l'Inſtrument, qui ne fait que répercuter & réfléchir le Son, n'eſt point le *Corps Sonore* & n'en fait point partie. On doit avoir cet article préſent à l'eſprit toutes les fois qu'il ſera parlé du *Corps Sonore* dans cet ouvrage.

CORYPHÉE. *ſ. m.* Celui qui conduiſoit le Chœur dans les Spectacles des Grecs, & battoit la Meſure dans leur Muſique. (Voyez BATTRE LA MESURE.)

COULÉ. *Participe pris substantivement.* Le *Coulé* se fait lorsqu'au lieu de marquer en Chantant chaque Note d'un coup de gosier, ou d'un coup d'archet sur les Instrumens à corde, ou d'un coup de langue sur les Instrumens à vent, on passe deux ou plusieurs Notes sous la même articulation en prolongeant la même inspiration, ou en continuant de tirer ou de pousser le même coup d'archet sur toutes les Notes couvertes d'un *Coulé*. Il y a des Instrumens, tels que le Clavecin, le Tympanon, &c. sur lesquels le *Coulé* paroît presque impossible à pratiquer; & cependant on vient à bout de l'y faire sentir par un toucher doux & lié, très-difficile à décrire, & que l'Écolier apprend plus aisément de l'exemple du maître que de ses discours. Le *Coulé* se marque par une Liaison qui couvre toutes les Notes qu'il doit embrasser.

COUPER. *v. a.* on coupe une Note lorsqu'au lieu de la soutenir durant toute sa valeur, on se contente de la frapper au moment qu'elle commence, passant en silence le reste de sa durée. Ce mot ne s'employe que pour les Notes qui ont une certaine longueur; on se sert du mot *Détacher* pour celles qui passent plus vite.

COUPLET. Nom qu'on donne dans les Vaudevilles & autres Chansons à cette partie du Poëme qu'on appelle *Strophe* dans les Odes. Comme tous les *Couplets* sont composés sur la même mesure de vers, on les chante aussi sur le même Air; ce qui fait estropier souvent l'Accent & la Prosodie, parce que deux vers François n'en sont pas moins dans la même mesure, quoique les longues & brèves n'y soient pas dans les mêmes endroits.

COUPLETS, se dit aussi des Doubles & Variations qu'on fait sur un même Air, en le reprenant plusieurs fois avec de nouveaux changemens : mais toujours sans défigurer le fond de l'Air, comme dans les Folies d'Espagne & dans de vielles Chaconnes. Chaque fois qu'on reprend ainsi l'Air en le variant différemment, on fait un nouveau *Couplet*. (Voyez VARIATIONS.)

COURANTE. *s. f.* Air propre à une espèce de Danse ainsi nommée à cause des allées & des venues dont elle est remplie plus qu'aucune autre. Cet Air est ordinairement d'une Mesure à trois Temps graves, & se note en Triple de Blanches avec deux Reprises. Il n'est plus en usage, non plus que la Danse dont il porte le nom.

COURONNE. *s. f.* Espèce de C renversé avec un point dans le milieu, qui se fait ainsi : 𝄐.

Quand la *Couronne*, qu'on appelle aussi *Point de repos*, est à la fois dans toutes les Parties sur la Note correspondante, c'est le signe d'un repos général : on doit y suspendre la Mesure, & souvent même on peut finir par cette Note. Ordinairement la Partie principale y fait, à sa volonté, quelque passage, que les Italiens appellent *Cadenza*, pendant que toutes les autres prolongent & soutiennent le Son qui leur est marqué, ou même s'arrêtent tout-à-fait. Mais si la *Couronne* est sur la Note finale d'une seule Partie, alors on l'appelle en François *Point d'Orgue*, & elle marque qu'il faut continuer le Son de cette Note, jusqu'à ce que les autres Parties arrivent à leur conclusion naturelle. On s'en sert aussi dans les Canons pour marquer l'endroit où toutes les Parties peuvent s'arrêter quand on veut finir. (Voyez REPOS, CANON, POINT D'ORGUE.)

CRIER. C'est forcer tellement la voix en chantant, que les Sons n'en soient plus appréciables, & ressemblent plus à des cris qu'à du Chant. La Musique Françoise veut être *criée*; c'est en cela que consiste sa plus grande expression.

CROCHE. *s. f.* Note de Musique qui ne vaut en durée que le quart d'une Blanche ou la moitié d'une Noire. Il faut par conséquent huit *Croches* pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Temps. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir (*Pl.* D. *Fig.* 9.) comment se fait la *Croche*, soit seule ou chantée sur une syllabe, soit liée avec d'autres *Croches* quand on en passe plusieurs dans un même temps en jouant, ou sur une même syllabe en chantant. Elles se lient ordinairement de quatre en quatre dans les Mesures à quatre Temps & à deux, de trois en trois dans la Mesure à six-huit, selon la division des Temps; & de six en six dans la Mesure à trois Temps, selon la division des Mesures.

Le nom de *Croche* a été donné à cette espèce de Note, à cause de l'espèce de Crochet qui la distingue.

CROCHET. Signe d'abbréviation dans la Note. C'est un petit trait en travers, sur la queue d'une Blanche ou d'une Noire, pour marquer sa division en Croches, gagner de la place & prévenir la confusion. Le *Crochet* désigne par conséquent quatre Croches au lieu d'une Blanche, ou deux au lieu d'une Noire, comme on

voit Planche D. à l'exemple A de la Fig. 10, où les trois Portées accolées signifient exactement la même chose. La Ronde n'ayant point de queue, ne peut porter de *Crochet*; mais on en peut cependant faire aussi huit Croches par abbréviation, en la divisant en deux Blanches ou quatre Noires, auxquelles on ajoute des *Crochets*. Le Copiste doit soigneusement distinguer la figure du *Crochet*, qui n'est qu'une abbréviation de celle de la Croche, qui marque une valeur réelle.

CROME. *s. f.* Ce pluriel Italien signifie *Croches*. Quand ce mot se trouve écrit sous des Notes noires, blanches ou rondes, il signifie la même chose que signifieroit le Crochet, & marque qu'il faut diviser chaque Note en Croches, selon sa valeur. (Voyez CROCHET.)

CROQUE-NOTE ou CROQUE-SOL. *s. m.* Nom qu'on donne par dérision à ces Musiciens ineptes, qui, versés dans la combinaison des Notes, & en état de rendre à livre ouvert les Compositions les plus difficiles, exécutent au surplus sans sentiment, sans expression, sans goût. Un *Croque-sol*, rendant plutôt les Sons que les phrases, lit la Musique la plus énergique sans y rien comprendre, comme un maître d'école pourroit lire un chef-d'œuvre d'éloquence, écrit avec les caractères de sa langue, dans une langue qu'il n'entendroit pas.

D.

D.

D. Cette lettre signifie la même chose dans la Musique Françoise que *P*. dans l'Italienne; c'est-à-dire, *Doux*. Les Italiens l'emploient aussi quelquefois de même pour le mot *Dolce*, & ce mot *Dolce* n'est pas seulement opposé à *Fort*, mais à *Rude*.

D. C. (Voyez Da Capo.)

D *la re*, D *sol re* ou simplement D. Deuxième Note de la Gamme naturelle ou Diatonique, laquelle s'appelle autrement *Re*. (Voyez Gamme.)

DA CAPO. Ces deux mots Italiens se trouvent fréquemment écrits à la fin des Airs en Rondeau, quelquefois tout au long, & souvent en abrégé par ces deux lettres, D. C. Ils marquent qu'ayant fini la seconde partie de l'Air, il en faut reprendre le commencement jusqu'au Point final. Quelquefois il ne faut pas reprendre tout-à-fait au commencement, mais à un lieu marqué d'un Renvoi. Alors, au lieu de ces mots *Da Capo*, on trouve écrits ceux-ci *Al Segno*.

DACTYLIQUE. *adj*. Nom qu'on donnoit, dans l'ancienne Musique, à cette espèce de Rhythme dont la Mesure se partageoit en deux Temps égaux. (Voyez Rhythme.)

On appelloit aussi *Dactylique* une sorte de Nome où ce Rhythme étoit fréquemment employé, tel que le Nome Harmathias & le Nome Orthien.

Julius Pollux révoque en doute si le *Dactylique* étoit une sorte d'Instrument, ou une forme de Chant; doute qui se confirme par ce qu'en dit Aristide Quintilien dans son second Livre, & qu'on ne peut résoudre qu'en supposant que le mot *Dactylique* signifioit à la fois un Instrument & un Air, comme parmi nous les mots *Musette* & *Tambourin*.

DÉBIT. *s. m.* Récitation précipitée. Voyez l'Article suivant.

DÉBITER. *v. a. pris en sens neutre.* C'est presser à dessein le Mouvement du Chant, & le rendre d'une manière approchante de la rapidité de la parole; sens qui n'a lieu, non plus que le mot, que dans la Musique Françoise. On défigure toujours les Airs en les

Débitant, parce que la Mélodie, l'Expreſſion, la Grace y dépendent toujours de la préciſion du Mouvement, & que preſſer le Mouvement, c'eſt le détruire. On défigure encore le Récitatif François en le *Débitant*, parce qu'alors il en devient plus rude, & fait mieux ſentir l'oppoſition choquante qu'il y a parmi nous entre l'Accent Muſical & celui du Diſcours. A l'égard du Récitatif Italien, qui n'eſt qu'un parler harmonieux, vouloir le *Débiter*, ce ſeroit vouloir parler plus vîte que la parole, & par conſéquent bredouiller : de ſorte qu'en quelque ſens que ce ſoit, le mot *Débit* ne ſignifie qu'une choſe barbare, qui doit être proſcrite de la Muſique.

DECAMERIDE. *ſ. f.* C'eſt le nom de l'un des Élémens du Syſtême de M. Sauveur, qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1701.

Pour former un ſyſtême général qui fourniſſe le meilleur Tempérament, & qu'on puiſſe ajuſter à tous les ſyſtêmes, cet Auteur, après avoir diviſé l'Octave en 43 parties, qu'il appelle *Mérides*, & ſubdiviſé chaque Méride en 7 parties, qu'il appelle *Eptamérides*, diviſe encore chaque *Eptaméride* en 10 autres parties auxquelles il donne le nom de *Décamérides*. L'Octave ſe trouve ainſi diviſée en 3010 parties égales, par leſquelles on peut exprimer, ſans erreur ſenſible, les rapports de tous les Intervalles de la Muſique.

Ce mot eſt formé de *δέκα*, *dix*, & de *μέρος*, *partie*.

DÉCHANT ou DISCANT. *ſ. m.* Terme ancien par lequel on déſignoit ce qu'on a depuis appellé Contre-point. (Voyez CONTRE-POINT.)

DÉCLAMATION. *ſ. f.* C'eſt, en Muſique, l'art de rendre, par les inflexions & le nombre de la Mélodie, l'Accent grammatical & l'Accent oratoire. (Voyez ACCENT, RÉCITATIF.)

DÉDUCTION. *ſ. f.* Suite de Notes montant diatoniquement ou par Degrés conjoints. Ce terme n'eſt guères en uſage que dans le Plain-Chant.

DEGRÉ. *ſ. m.* Différence de poſition ou d'élévation qui ſe trouve entre deux Notes placées dans une même Portée. Sur la même Ligne ou dans le même eſpace, elles ſont au même *Degré*; & elles y ſeroient encore, quand même l'une des deux ſeroit hauſſée ou baiſſée d'un ſemi-Ton par un Dièſe ou par un Bémol. Au

contraire, elles pourroient être à l'unisson, quoique posées sur différens *Degrés*; comme l'*ut* Bémol & le *si* naturel; le *fa* Dièse & le *sol* Bémol, *&c.*

Si deux Notes se suivent diatoniquement, de sorte que l'une étant sur une Ligne, l'autre soit dans l'espace voisin, l'Intervalle est d'un *Degré;* de deux, si elles sont à la Tierce; de trois, si elles sont à la Quarte; de sept, si elles sont à l'Octave, *&c.*

Ainsi, en ôtant 1 du nombre exprimé par le nom de l'Intervalle, on a toujours le nombre des *Degrés* diatoniques qui séparent les deux Notes.

Ces *Degrés* diatoniques ou simplement *Degrés*, sont encore appellés *Degrés conjoints*, par opposition aux *Degrés disjoints*, qui sont composés de plusieurs *Degrés* conjoints. Par exemple, l'Intervalle de Seconde est un *Degré* conjoint; mais celui de Tierce est un *Degré* disjoint, composé de deux *Degrés* conjoints; & ainsi des autres. (Voyez CONJOINT, DISJOINT, INTERVALLE.)

DÉMANCHER. *v. n.* C'est, sur les Instrumens à manche, tels que le Violoncelle, le Violon, *&c.* ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu. (Voyez POSITION.) Le Compositeur doit connoître l'étendue qu'a l'Instrument sans *Démancher*, afin que, quand il passe cette étendue & qu'il *Démanche*, cela se fasse d'une manière praticable.

DEMI-JEU, A-DEMI-JEU, ou simplement A DEMI. Terme de Musique Instrumentale qui répond à l'Italien, *Sotto voce*, ou *Mezza voce* ou *Mezzo forte*, & qui indique une manière de jouer qui tienne le milieu entre le *Fort* & le *Doux.*

DEMI-MESURE. *s. f.* Espace de temps qui dure la moitié d'une Mesure. Il n'y a proprement de *Demi-Mesures* que dans les Mesures dont les Temps sont en nombre pair: car dans la Mesure à trois Temps, la première *Demi-Mesure* commence avec le Temps fort, & la seconde à contre-temps; ce qui les rend inégales.

DEMI-PAUSE. *s. f.* Caractère de Musique qui se fait comme il est marqué dans la *Fig.* 9 de la *Pl.* D, & qui marque un silence dont la durée doit être égale à celle d'une Demi-Mesure à quatre Temps, ou d'une Blanche. Comme il y a des Mesures de différentes valeurs, & que celle de la *Demi Pause* ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une Mesure que quand la Mesure entière vaut une Ron-

de; à la différence de la Pause entière qui vaut toujours exactement une Mesure grande ou petite. (Voyez PAUSE.)

DEMI-SOUPIR. Caractère de Musique qui se fait comme il est marqué dans la *Fig.* 9 de la *Pl.* D, & qui marque un silence dont la durée est égale à celle d'une Croche ou de la moitié d'un Soupir. (Voyez SOUPIR.)

DEMI-TEMPS. Valeur qui dure exactement la moitié d'un Temps. Il faut appliquer au *Demi-Temps*, par rapport au Temps, ce que j'ai dit ci-devant de la Demi-Mesure par rapport à la Mesure.

DEMI-TON. Intervalle de Musique valant à-peu-près la moitié d'un Ton, & qu'on appelle plus communément *Semi-Ton.* (Voyez SEMI-TON.)

DESCENDRE. *v. n.* C'est baisser la voix, *vocem remittere*; c'est faire succéder les Sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas. Cela se présente à l'œil par notre manière de Noter.

DESSEIN, *s. m.* C'est l'invention & la conduite du sujet, la disposition de chaque Partie, & l'ordonnance générale du tout.

Ce n'est pas assez de faire de beaux Chants & une bonne Harmonie; il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage, & par lequel il soit *un.* Cette unité doit regner dans le Chant, dans le Mouvement, dans le Caractère, dans l'Harmonie, dans la Modulation. Il faut que tout cela se rapporte à une idée commune qui le réunisse. La difficulté est d'associer ces préceptes avec une élegante variété, sans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le Musicien, aussi-bien que le Poëte & le Peintre, peut tout oser en faveur de cette variété charmante, pourvû que sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas, pour des ouvrages bien dessinés, des Musiques toutes hachées, composées de petits morceaux étranglés, & de caractères si opposés, que l'assemblage en fasse un tout monstrueux.

Non ut placidis coeant immitia, non ut
Serpentes avibus geminentur, tigribus agni.

C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste proportion entre toutes les parties que consiste la perfection du *Dessein*, & c'est sur-tout en ce point que l'immortel Pergolèse a montré son jugement, son goût, & a laissé si loin derrière lui

tous ſes rivaux. Son *Stabat Mater*, ſon *Orfeo*, ſa *Serva Padrona* ſont, dans trois genres différens, trois chef-d'œuvres de *Deſſein* également parfaits.

Cette idée du *Deſſein* général d'un ouvrage, s'applique auſſi en particulier à chaque morceau qui le compoſe. Ainſi l'on deſſine un Air, un Duo, un Chœur, &c. Pour cela, après avoir imaginé ſon ſujet, on le diſtribue, ſelon les règles d'une bonne Modulation, dans toutes les Parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'eſprit des Auditeurs, & qu'il ne ſe repréſente pourtant jamais à leur oreille qu'avec les graces de la nouveauté. C'eſt une faute de *Deſſein* de laiſſer oublier ſon ſujet; c'en eſt une plus grande de le pourſuivre juſqu'à l'ennui.

DESSINER. *v. a.* Faire le Deſſein d'une Pièce ou d'un morceau de Muſique. (Voyez DESSEIN.) *Ce Compoſiteur* Deſſine *bien ſes ouvrages. Voilà un Chœur fort mal* Deſſiné.

DESSUS. *ſ. m.* La plus aiguë des Parties de la Muſique; celle qui règne au-deſſus de toutes les autres. C'eſt dans ce ſens qu'on dit dans la Muſique inſtrumentale, *Deſſus* de Violon, *Deſſus* de Flûte ou de Hautbois, & en général *Deſſus* de Symphonie.

Dans la Muſique vocale, le *Deſſus* s'exécute par des voix de femmes, d'enfans, & encore par des *Caſtrati* dont la voix, par des rapports difficiles à concevoir, gagne une Octave en haut, & en perd une en bas, au moyen de cette mutilation.

Le *Deſſus* ſe diviſe ordinairement en premier & ſecond, & quelquefois même en trois. La Partie vocale qui exécute le ſecond *Deſſus*, s'appelle *Bas-Deſſus*, & l'on fait auſſi des Récits à voix ſeule pour cette Partie. Un beau *Bas-Deſſus* plein & ſonore, n'eſt pas moins eſtimé en Italie que les Voix claires & aiguës; mais on n'en fait aucun cas en France. Cependant, par un caprice de la mode, j'ai vu fort applaudir à l'Opéra de Paris, une Mlle Gondré, qui en effet avoit un fort beau *Bas-Deſſus*.

DÉTACHÉ. *participe pris ſubſtantivement.* Genre d'exécution par lequel, au lieu de ſoutenir les Notes durant toute leur valeur, on les ſépare par des ſilences pris ſur cette même valeur. Le *Détaché* tout-à-fait bref & ſec, ſe marque ſur les Notes par des points alongés.

DÉTONNER. *v. n.* C'est sortir de l'Intonation; c'est altérer mal-à-propos la justesse des Intervalles, & par conséquent Chanter faux. Il y a des Musiciens dont l'oreille est si juste qu'ils ne *détonnent* jamais; mais ceux-là sont rares. Beaucoup d'autres ne *détonnent* point par une raison contraire; car pour sortir du Ton, il faudroit y être entré. Chanter sans Clavecin, crier, forcer sa voix en haut ou en bas, & avoir plus d'égard au volume qu'à la justesse, sont des moyens presque sûrs de se gâter l'oreille, & de *Détonner*.

DIACOMMATIQUE. *adj.* Nom donné par M. Serre, à une espèce de quatrième Genre, qui consiste en certaines Transitions harmoniques, par lesquelles la même Note restant en apparence sur le même Degré, monte ou descend d'un Comma, en passant d'un Accord à un autre, avec lequel elle paroît faire liaison.

Par exemple, sur ce passage de Basse $\overset{32}{\textit{fa}}$ $\overset{27}{\textit{re}}$ dans le Mode majeur d'*ut*, le $\overset{80}{\textit{la}}$, Tierce majeure de la première Note, reste pour devenir Quinte de *re* : or, la Quinte juste de $\overset{27}{\textit{re}}$ ou de $\overset{54}{\textit{re}}$ n'est pas $\overset{80}{\textit{la}}$, mais $\overset{81}{\textit{la}}$: ainsi le Musicien qui entonne le *la* doit naturellement lui donner les deux Intonations consécutives $\overset{80}{\textit{la}}$ $\overset{81}{\textit{la}}$, lesquelles different d'un Comma.

De même dans la Folie d'Espagne, au troisième Temps de la troisième Mesure : on peut y concevoir que la Tonique $\overset{80}{\textit{re}}$ monte d'un Comma pour former la seconde $\overset{81}{\textit{re}}$ du Mode majeur d'*ut*, lequel se déclare dans la Mesure suivante, & se trouve ainsi subitement amené par ce paralogisme Musical, par ce Double-emploi du *re*.

Lors encore que, pour passer brusquement du Mode mineur de *la* en celui d'*ut* majeur, on change l'Accord de Septième diminuée *sol* Dièse, *si*, *re*, *fa*, en Accord de simple Septième *sol*, *si*, *re*, *fa*, le Mouvement chromatique du *sol* Dièse au *sol* naturel est bien le plus sensible, mais il n'est pas le seul; le *re* monte aussi d'un Mouvement diacommatique de $\overset{80}{\textit{re}}$ à $\overset{81}{\textit{re}}$; quoique la Note le suppose permanent sur le même Degré.

On trouvera quantité d'exemples de ce Genre *Diacommatique*, particuliérement lorsque la Modulation passe subitement du Majeur au Mineur, ou du Mineur au Majeur. C'est sur-tout dans l'Adagio, ajoute M. Serre, que les grands Maîtres, quoique guidés uniquement par le sentiment, font usage de ce genre de Transitions, si propre à donner à la Modulation une apparence d'indécision, dont l'oreille & le sentiment éprouvent souvent des effets qui ne sont point équivoques.

DIACOUSTIQUE. *s. f.* C'est la recherche des propriétés du Son réfracté en passant à travers différens milieux; c'est-à-dire, d'un plus dense dans un plus rare, & au contraire. Comme les rayons visuels se dirigent plus aisément que les Sons par des Lignes sur certains points, aussi les expériences de la *Diacoustique* sont-elles infiniment plus difficiles que celles de la Dioptrique. (Voyez Son.) Ce mot est formé du Grec διὰ, *par*, & d'ἀκούω, *j'entends*.

DIAGRAMME. *s. m.* C'étoit, dans la Musique ancienne, la Table ou le modèle qui présentoit à l'œil l'étendue générale de tous les Sons d'un systême, ou ce que nous appellons aujourd'hui *Échelle*, *Gamme*, *Clavier*. Voyez ces mots.

DIALOGUE. *s. m.* Composition à deux voix ou deux Instrumens qui se répondent l'un à l'autre, & qui souvent se réunissent. La plupart des Scènes d'Opéra sont, en ce sens, des *Dialogues*, & les *Duo* Italiens en sont toujours : mais ce mot s'applique plus précisément à l'Orgue; c'est sur cet Instrument qu'un Organiste joue des *Dialogues*, en se répondant avec différens jeux, ou sur différens Claviers.

DIAPASON. *s. m.* Terme de l'ancienne Musique, par lequel les Grecs exprimoient l'Intervalle ou la Consonnance de l'Octave. (Voyez Octave.)

Les Facteurs d'Instrumens de Musique nomment aujourd'hui *Diapasons* certaines Tables où sont marquées les mesures de ces Instrumens & de toutes leurs parties.

On appelle encore *Diapason* l'étendue convenable à une Voix ou à un Instrument. Ainsi, quand une Voix se force, on dit qu'elle a sorti du *Diapason*, & l'on dit la même chose d'un Instrument dont les cordes sont trop lâches ou trop tendues, qui ne rend que peu de Son, ou qui rend un Son désagréable, parce que le Ton en est trop haut ou trop bas.

Ce mot est formé de *διὰ*, *par*, & *πασῶν*, *toutes*; parce que l'Octave embrasse toutes les Notes du système parfait.

DIAPENTE. *s. f.* Nom donné par les Grecs à l'Intervalle que nous appellons Quinte, & qui est la seconde des Consonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUINTE.)

Ce mot est formé de *διὰ*, *par*, & de *πέντε*, *cinq*, parce qu'en parcourant cet Intervalle diatoniquement, on prononce cinq différens Sons.

DIAPENTER, *en latin* DIAPENTISSARE. *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Musiciens. (Voy. QUINTER.)

DIAPHONIE. *s. f.* Nom donné par les Grecs à tout Intervalle ou Accord dissonnant, parce que les deux Sons se choquant mutuellement, se divisent, pour ainsi dire, & font sentir désagréablement leur différence. Gui Aretin donne aussi le nom de *Diaphonie* à ce qu'on a depuis appellé *Discant*, à cause des deux Parties qu'on y distingue.

DIAPTOSE, Intercidence, ou petite Chûte. *s. f.* C'est dans le Plain-Chant une sorte de Périélèse, ou de passage qui se fait sur la dernière Note d'un Chant, ordinairement après un grand Intervalle en montant. Alors, pour assurer la justesse de cette finale, on la marque deux fois en séparant cette répétition par une troisième Note que l'on baisse d'un Degré en manière de Note sensible, comme *ut si ut* ou *mi re mi*.

DIASCHISMA. *s. m.* C'est, dans la Musique ancienne, un Intervalle faisant la moitié du semi-Ton mineur. Le rapport en est de 24 à $\sqrt[2]{600}$ & par conséquent irrationnel.

DIASTÊME. *s. m.* Ce mot, dans la Musique ancienne, signifie proprement *Intervalle*, & c'est le nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle simple, par opposition à l'Intervalle composé qu'ils appelloient *Systême*. (Voyez INTERVALLE, SYSTÊME.)

DIATESSARON. Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *Quarte*, & qui est la troisième des Consonnances. (Voyez CONSONNANCE, INTERVALLE, QUARTE.)

Ce mot est composé de *διὰ*, *par*, & du génitif de *τέσσαρες*, *quatre*; parce qu'en parcourant diatoniquement cet Intervalle on prononce quatre différens Sons.

DIATESSERONER,

DIATESSERONER, *en Latin*, DIATESSERONARE. *v. n.* Mot barbare employé par Muris & par nos anciens Muſiciens. (Voyez Quarter.)

DIATONIQUE. *adj.* Le Genre *Diatonique* eſt celui des trois qui procède par Tons & ſemi-Tons majeurs, ſelon la diviſion naturelle de la Gamme; c'eſt-à-dire, celui dont le moindre Intervalle eſt d'un Degré conjoint: ce qui n'empêche pas que les Parties ne puiſſent procéder par de plus grands Intervalles, pourvu qu'ils ſoient tous pris ſur des Degrés *Diatoniques*.

Ce mot vient du Grec διὰ, *par*, & de τόνος, *Ton*; c'eſt-à-dire, paſſant d'un Ton à un autre.

Le genre *Diatonique* des Grecs réſultoit de l'une des trois règles principales qu'ils avoient établies pour l'Accord des Tétracordes. Ce Genre ſe diviſoit en pluſieurs eſpèces, ſelon les divers rapports dans leſquels ſe pouvoit diviſer l'Intervalle qui le déterminoit; car cet Intervalle ne pouvoit ſe reſſerrer au-delà d'un certain point ſans changer de Genre. Ces diverſes eſpèces du même Genre ſont appellées χρόαι, *couleurs*, par Ptolomée qui en diſtingue ſix; mais la ſeule en uſage dans la pratique étoit celle qu'il appelle *Diatonique-Ditonique*, dont le Tétracorde étoit compoſé d'un ſemi-Ton foible & de deux Tons majeurs. Ariſtoxène diviſe ce même Genre en deux eſpèces ſeulement; ſavoir, le *Diatonique tendre* ou *mol*, & le *Syntonique* ou *dur*. Ce dernier revient au *Ditonique* de Ptolomée. Voyez les rapports de l'un & de l'autre, *Planche* M. *Fig. 5*.

Le Genre *Diatonique* moderne réſulte de la marche conſonnante de la Baſſe ſur les Cordes d'un même Mode, comme on peut le voir par la *Figure 7* de la *Planche* K. Les rapports en ont été fixés par l'uſage des mêmes Cordes en divers Tons; de ſorte que, ſi l'Harmonie a d'abord engendré l'Échelle *Diatonique*, c'eſt la Modulation qui l'a modifiée, & cette Échelle, telle que nous l'avons aujourd'hui, n'eſt exacte, ni quant au Chant, ni quant à l'Harmonie, mais ſeulement quant au moyen d'employer les mêmes Sons à divers uſages.

Le Genre *Diatonique* eſt, ſans contredit, le plus naturel des trois, puiſqu'il eſt le ſeul qu'on peut employer ſans changer de Ton. Auſſi l'Intonation en eſt-elle incomparablement plus aiſée

que celle des deux autres, & l'on ne peut guères douter que les premiers Chants n'aient été trouvés dans ce Genre : mais il faut remarquer que, selon les loix de la Modulation, qui permet & qui prescrit même le passage d'un Ton & d'un Mode à l'autre, nous n'avons presque point, dans notre Musique, de *Diatonique* bien pur. Chaque Ton particulier est bien, si l'on veut, dans le Genre *Diatonique*; mais on ne sauroit passer de l'un à l'autre sans quelque Transition chromatique, au moins sous-entendue dans l'Harmonie. Le *Diatonique* pur, dans lequel aucun des Sons n'est altéré, ni par la Clef, ni accidentellement, est appellé par Zarlin *Diatono-diatonique*, & il en donne pour exemple le Plain-Chant de l'Église. Si la Clef est armée d'un Bémol, pour lors c'est, selon lui, le *Diatonique mol*, qu'il ne faut pas confondre avec celui d'Aristoxène. (Voyez MOL.) A l'égard de la Transposition par Dièse, cet Auteur n'en parle point, & l'on ne la pratiquoit pas encore de son temps. Sans doute, il lui auroit donné le nom de *Diatonique dur*, quand même il en auroit résulté un Mode mineur, comme celui d'*E la mi* : car dans ces temps où l'on n'avoit point encore les notions harmoniqes de ce que nous appellons Tons & Modes, & où l'on avoit déja perdu les autres notions que les Anciens attachoient aux mêmes mots, on regardoit plus aux altérations particulières des Notes qu'aux rapports généraux qui en résultoient. (Voyez TRANSPOSITIONS.)

SONS ou CORDES DIATONIQUES. Euclide distingue sous ce nom, parmi les Sons mobiles, ceux qui ne participent point du Genre épais, même dans le Chromatique & l'Enharmonique. Ces Sons dans chaque Genre sont au nombre de cinq; savoir, le troisième de chaque Tétracorde; & ce sont les mêmes que d'autres Auteurs appellent *Apycni.* (Voyez APYCNI, GENRE, TÉTRACORDE.)

DIAZEUXIS. *s. f.* Mot Grec qui signifie *division*, *séparation*, *disjonction* C'est ainsi qu'on appelloit, dans l'ancienne Musique, le Ton qui séparoit deux Tétracordes disjoints, & qui, ajouté à l'un des deux, en formoit la *Diapente.* C'est notre *Ton* majeur, dont le rapport est de 8 à 9, & qui est en effet la différence de la Quinte à la Quarte.

La *Diazeuxis* se trouvoit, dans leur Musique, entre la Mese &

la Paramèse, c'est-à-dire, entre le Son le plus aigu du second Tétracorde & le plus grave du troisième; ou bien entre la Nete Synnemenon & la Paramèse hiperboleon, c'est-à-dire, entre le troisième & le quatrième Tétracorde, selon que la Disjonction se faisoit dans l'un ou dans l'autre lieu : car elle ne pouvoit se pratiquer à la fois dans tous les deux.

Les Cordes homologues des deux Tétracordes entre lesquels il y avoit *Diazeuxis* sonnoient la Quinte, au lieu qu'elles sonnoient la Quarte quand ils étoient conjoints.

DIÉSER. *v. a.* C'est armer la Clef de Dièses, pour changer l'ordre & le lieu des semi-Tons majeurs, ou donner à quelque Note un Dièse accidentel, soit pour le Chant, soit pour la Modulation. (Voyez DIÈSE.)

DIESIS. *s. m.* C'est, selon le vieux Bacchius, le plus petit Intervalle de l'ancienne Musique. Zarlin dit que Philolaüs Pythagoricien, donna le nom de *Diesis* au Limma; mais il ajoute peu après que le *Diesis* de Pythagore est la différence du Limma & de l'Apotome. Pour Aristoxène, il divisoit sans beaucoup de façons le *Ton* en deux parties égales; ou en trois, ou en quatre. De cette dernière division résultoit le *Dièse* enharmonique mineur ou quart de Ton; de la seconde, le *Dièse* mineur chromatique ou le tiers d'un Ton; & de la troisième, le *Dièse* majeur, qui faisoit juste un demi-Ton.

DIÈSE ou DIÉSIS, chez les Modernes, n'est pas proprement, comme chez les Anciens, un Intervalle de Musique, mais un signe de cet Intervalle, qui marque qu'il faut élever le Son de la Note devant laquelle il se trouve, au-dessus de celui qu'elle devroit avoir naturellement; sans cependant la faire changer de Degré ni même de nom. Or, comme cette élévation se peut faire du moins de trois manières dans les Genres établis, il y a trois sortes de *Dièses*; savoir,

1°. Le *Dièse* enharmonique mineur ou simple *Dièse*, qui se figure par une croix de Saint André, ainsi ✕. Selon tous nos Musiciens, qui suivent la pratique d'Aristoxène, il élève la Note d'un Quart-de-Ton; mais il n'est proprement que l'excès du semi-Ton majeur sur le Semi-Ton mineur. Ainsi du *mi* naturel au *fa* Bémol, il y a un *Dièse* enharmonique, dont le rapport est de 125 à 128.

2°. Le *Dièse* chromatique, double *Dièse* ou *Dièse* ordinaire, marqué par une double croix ✳ élève la Note d'un semi-Ton mi-

neur. Cet Intervalle est égal à celui du Bémol; c'est-à-dire, la différence du semi-Ton majeur au Ton mineur : ainsi, pour monter d'un Ton depuis le *mi* naturel, il faut passer au *fa Dièse*. Le rapport de ce *Dièse* est de 24 à 25. Voyez sur cet Article une remarque essentielle au mot *semi-Ton*.

3°. Le *Dièse* enharmonique majeur ou trible *Dièse*, marqué par une croix triple ⋇ élève, selon les Aristoxéniens, la Note d'environ trois quarts de Ton. Zarlin dit qu'il l'élève d'un semi-Ton mineur; ce qui ne sauroit s'entendre de notre semi-Ton, puisqu'alors ce *Dièse* ne différeroit en rien de notre *Dièse* chromatique.

De ces trois *Dièses*, dont les Intervalles étoient tous pratiqués dans la Musique ancienne, il n'y a plus que le chromatique qui soit en usage dans la nôtre; l'Intonation des *Dièses* enharmoniques étant pour nous d'une difficulté presque insurmontable, & leur usage étant d'ailleurs aboli par notre systême tempéré.

Le *Dièse*, de même que le Bémol, se place toujours à gauche, devant la Note qui le doit porter; & devant ou après le chiffre, il signifie la même chose que devant une Note. (Voyez CHIFFRES.) Les *Dièses* qu'on mêle parmi les Chiffres de la Basse-continue, ne sont souvent que de simples croix comme le *Dièse* enharmonique : mais cela ne sauroit causer d'équivoque, puisque celui-ci n'est plus en usage.

Il y a deux manières d'employer le *Dièse* : l'une accidentelle, quand dans le cours du Chant on le place à la gauche d'une Note. Cette Note dans les Modes majeurs se trouve le plus communément la quatrième du Ton; dans les Modes mineurs, il faut le plus souvent deux *Dièses* accidentels, sur-tout en montant; savoir, un sur la sixième Note & un autre sur la septième. Le *Dièse* accidentel n'altère que la Note qui le suit immédiatement, ou, tout au plus, celles qui dans la même Mesure se trouvent sur le même Degré, & quelquefois à l'Octave, sans aucun signe contraire.

L'autre manière est d'employer le *Dièse* à la Clef, & alors il agit dans toute la suite de l'Air & sur toutes les Notes qui sont placées sur le même Degré où est le *Dièse*, à moins qu'il ne soit contrarié par quelque Bémol ou Béquarre, ou bien que la Clef ne change.

La position des *Dièses* à la Clef n'est pas arbitraire, non plus

que celle des Bémols ; autrement les deux ſemi-Tons de l'Octave ſeroient ſujets à ſe trouver entr'eux hors des Intervalles preſcrits. Il faut donc appliquer aux *Dièſes* un raiſonnement ſemblable à celui que nous avons fait au mot Bémol, & l'on trouvera que l'ordre des *Dièſes* qui convient à la Clef eſt celui des Notes ſuivantes, en commençant par *fa* & montant ſucceſſivement de Quinte, ou deſcendant de Quarte juſqu'au *la*, auquel on s'arrête ordinairement, parce que le *Dièſe* du *mi*, qui le ſuivroit, ne diffère point du *fa* ſur nos Claviers.

Ordre des Dièses a la Clef.

Fa, *Ut*, *Sol*, *Re*, *La*, &c.

Il faut remarquer qu'on ne ſauroit employer un *Dièſe* à la Clef ſans employer auſſi ceux qui le précédent ; ainſi le *Dièſe* de l'*ut* ne ſe poſe qu'avec celui du *fa* ; celui du *ſol* qu'avec les deux précédens, &c.

J'ai donné au mot *Clef tranſpoſée*, une formule pour trouver tout d'un coup ſi un Ton ou Mode doit porter des *Dièſes* à la Clef, & combien.

Voilà l'acception du mot *Dièſe*, & ſon uſage, dans la pratique. Le plus ancien manuſcrit où j'en aie vu le ſigne employé, eſt celui de Jean de Muris ; ce qui me fait croire qu'il pourroit bien être de ſon invention. Mais il ne paroît avoir dans ſes exemples, que l'effet du Béquarre : auſſi cet Auteur donne-t-il toujours le nom de *Dieſis* au ſemi-Ton majeur.

On appelle *Dièſes*, dans les calculs harmoniques, certains Intervalles plus grands qu'un Comma & moindres qu'un ſemi-Ton, qui font la différence d'autres Intervalles engendrés par les progreſſions & rapports des Conſonnances. Il y a trois de ces *Dièſes*. 1°. le *Dièſe majeur*, qui eſt la différence du ſemi-Ton majeur au ſemi-Ton mineur, & dont le rapport eſt de 125 à 128. 2°. Le *Dièſe mineur*, qui eſt la différence du ſemi-Ton mineur au *Dièſe majeur*, & en rapport de 3072 à 3125. 3°. & le *Dièſe maxime*, en rapport de 243 à 250, qui eſt la différence du Ton mineur au ſemi-Ton maxime. (Voyez Semi-Ton.)

Il faut avouer que tant d'acceptions diverſes du même mot

dans le même Art, ne font guères propres qu'à causer de fréquentes équivoques, & à produire un embrouillement continuel.

DIEZEUGMENON. *génit. fem. plur.* Tétracorde *Diezeugmenon* ou *des Séparées*, est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième Tétracorde, quand il étoit disjoint d'avec le second. (Voyez TÉTRACORDE.)

DIMINUÉ. *adj.* Intervalle *diminué* est tout Intervalle mineur dont on retranche un sémi-Ton par un Dièse à la Note inférieure, ou par un Bémol à la supérieure. A l'égard des Intervalles justes que forment les Consonnances parfaites, lorsqu'on les diminue d'un semi-Ton l'on ne doit point les appeller *Diminués*, mais *Faux*; quoiqu'on dise quelquefois mal-à-propos *Quarte diminuée*, au lieu de dire Fausse-Quarte, & *Octave diminuée*, au lieu de dire Fausse-Octave.

DIMINUTION. *s. f.* Vieux mot, qui signifioit la division d'une Note longue, comme une Ronde ou une Blanche, en plusieurs autres Notes de moindre valeur. On entendoit encore par ce mot tous les Fredons & autres passages qu'on a depuis appellés *Roulemens* ou *Roulades*. (*Voyez ces mots.*)

DIOXIE. *s. f.* C'est, au rapport de Nicomaque, un nom que les Anciens donnoient quelquefois à la Consonnance de la Quinte, qu'ils appelloient plus communément *Diapente*. (Voy. DIAPENTE.)

DIRECT. *adj.* Un Intervalle *direct* est celui qui fait un Harmonique quelconque sur le Son fondamental qui le produit. Ainsi la Quinte, la Tierce majeure, l'Octave, & leurs répliques sont rigoureusement les seuls Intervalles *directs* : mais par extension l'on appelle encore Intervalles *directs* tous les autres, tant consonnans que dissonnans, que fait chaque Partie avec le Son fondamental, pratique qui est ou doit être au-dessous d'elle; ainsi la Tierce mineure est un Intervalle *direct* sur un Accord en Tierce mineure, & de même la Septième ou la Sixte-ajoutée sur les Accords qui portent leur nom.

Accord direct est celui qui a le Son fondamental au grave, & dont les Parties sont distribuées, non pas selon leur ordre le plus naturel, mais selon leur ordre le plus rapproché. Ainsi l'Accord parfait *direct* n'est pas Octave, Quinte & Tierce, mais Tierce, Quinte & Octave.

DISCANT ou **DÉCHANT.** *f. m.* C'étoit, dans nos anciennes Musiques, cette efpèce de Contre-point que compofoient fur le champ les Parties fupérieures en chantant impromptu fur le Tenor ou la Baffe; ce qui fait juger de la lenteur avec laquelle devoit marcher la Mufique, pour pouvoir être exécutée de cette manière par des Muficiens auffi peu habiles que ceux de ce temps-là. *Difcantat*, dit Jean de Muris, *qui fimul cum uno vel pluribus dulciter cantat, ut ex diftinctis Sonis Sonus unus fiat, non unitate fimplicitatis, fed dulcis concordifque mixtionis unione.* Après avoir expliqué ce qu'il entend par Confonnances, & le choix qu'il convient de faire entre elles, il reprend aigrement les Chanteurs de fon temps qui les pratiquoient prefque indifféremment. » De quel front, dit-il, fi nos Règles font bonnes, ofent *Déchanter* ou compofer le *Difcant*, ceux qui n'entendent rien au choix des Accords, qui ne fe doutent pas même de ceux qui font plus ou moins concordans, qui ne favent ni defquels il faut s'abftenir, ni defquels on doit ufer le plus fréquemment, ni dans quels lieux il les faut employer, ni rien de ce qu'exige la pratique de l'Art bien entendu? S'ils rencontrent, c'eft par hafard; leurs Voix errent fans règle fur le Tenor: qu'elles s'accordent, fi Dieu le veut; ils jettent leurs Sons à l'aventure, comme la pierre que lance au but une main mal-adroite, & qui de cent fois le touche à peine une." Le bon Magifter Muris apoftrophe enfuite ces corrupteurs de la pure & fimple Harmonie, dont fon fiècle abondoit ainfi que le nôtre. *Heu! proh dolor! His temporibus aliqui fuum defectum inepto proverbio colorare moliuntur. Ifte eft, inquiunt, novus difcantandi modus, novis fcilicet uti confonantiis. Offendunt ii intellectum eorum qui tales defectus agnofcunt, offendunt fenfum; nam inducere cum deberent delectationem, adducunt triftitiam. O incongruum proverbium! ô mala coloratio, irrationabilis excufatio! ô magnus abufus, magna ruditas, magna beftialitas, ut afinus fumatur pro homine, capra pro leone, ovis pro pifce, ferpens pro falmone! Sic enim concordiæ confunduntur cum difcordiis, ut nullatenus una diftinguatur ab aliâ. O fi antiqui periti Muficæ doctores tales audiffent Difcantatores, quid dixiffent? Quid feciffent? Sic difcantantem increparent, & dicerent: Non hunc difcantum quo uteris de me fumis. Non tuum cantum unum & concordantem cum me facis. De*

quo te intromittis? Mihi non congruis, mihi adversarius, scandalum tu mihi es; ô utinam taceres! Non concordas, sed deliras & discordas.

DISCORDANT. *adj.* On appelle ainsi tout Instrument dont on joue & qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute Partie qui ne s'accorde pas avec les autres. Une Intonation qui n'est pas juste fait un Ton *faux*. Une suite de Tons *faux* fait un Chant *discordant*; c'est la différence de ces deux mots.

DISDIAPASON. *s. m.* Nom que donnoient les Grecs à l'Intervalle que nous appellons *double Octave.*

Le *Disdiapason* est à-peu-près la plus grande étendue que puissent parcourir les voix humaines sans se forcer; il y en a même assez peu qui l'entonnent bien pleinement. C'est pourquoi les Grecs avoient borné chacun de leurs Modes à cette étendue & lui donnoient le nom de Systême parfait. (Voyez MODE, GENRE, SYSTÊME.)

DISJOINT. *adj.* Les Grecs donnoient le nom relatif de *Disjoints* à deux Tétracordes qui se suivoient immédiatement, lorsque la corde la plus grave de l'aigu étoit un *Ton* au-dessus de la plus aigue du grave, au lieu d'être la même. Ainsi les deux Tétracordes Hypaton & Diezeugmenon étoient *Disjoints*, & les deux Tétracordes Synnemenon & Hyperboleon l'étoient aussi. (Voyez TÉTRACORDE.)

On donne, parmi nous, le nom de *Disjoints* aux Intervalles qui ne se suivent pas immédiatement, mais sont séparés par un autre Intervalle. Ainsi ces deux Intervalles *ut mi* & *sol si* sont *Disjoints*. Les Degrés qui ne sont pas conjoints, mais qui sont composés de deux ou plusieurs Degrés conjoints, s'appellent aussi Degrés *Disjoints*. Ainsi chacun des deux Intervalles dont je viens de parler forme un Degré *Disjoint*.

DISJONCTION. C'étoit, dans l'ancienne Musique, l'espace qui séparoit la Mèse de la Paramèse, ou en général un Tétracorde du Tétracorde voisin, lorsqu'ils n'étoient pas conjoints. Cet espace étoit d'un *Ton*, & s'appelloit en Grec *Diazeuxis*.

DISSONNANCE. *s. f.* Tout Son qui forme, avec un autre, un Accord désagréable à l'oreille, ou mieux, tout Intervalle qui n'est pas consonnant. Or, comme il n'y a point d'autres Consonnances

que

que celles que forment entr'eux & avec le fondamental les Sons de l'Accord parfait, il s'ensuit que tout autre Intervalle est une véritable *Dissonnance* : même les Anciens comptoient pour telles les Tierces & les Sixtes, qu'ils retranchoient des Accords consonnans.

Le terme de *Dissonnance* vient de deux mots, l'un Grec, l'autre Latin, qui signifient *sonner à double*. En effet, ce qui rend la *Dissonnance* désagréable, est que les Sons qui la forment, loin de s'unir à l'oreille, se repoussent, pour ainsi dire, & sont entendus par elle comme deux Sons distincts, quoique frappés à la fois.

On donne le nom de *Dissonnance* tantôt à l'Intervalle & tantôt à chacun des deux Sons qui le forment. Mais quoique deux Sons dissonnent entr'eux, le nom de *Dissonnance* se donne plus spécialement à celui des deux qui est étranger à l'Accord.

Il y a une infinité de *Dissonnances* possibles; mais comme dans la Musique on exclud tous les Intervalles que le Systême reçu ne fournit pas, elles se réduisent à un petit nombre; encore pour la pratique ne doit-on choisir parmi celles-là que celles qui conviennent au Genre & au Mode, & enfin exclure même de ces dernières celles qui ne peuvent s'employer selon les règles prescrites. Quelles sont ces règles ? Ont-elles quelque fondement naturel, ou sont-elles purement arbitraires? Voilà ce que je me propose d'examiner dans cet Article.

Le principe physique de l'Harmonie se tire de la production de l'Accord parfait par la résonnance d'un Son quelconque : toutes les Consonnances en naissent, & c'est la nature même qui les fournit. Il n'en va pas ainsi de la *Dissonnance*, du moins telle que nous la pratiquons. Nous trouvons bien, si l'on veut, sa génération dans les progressions des Intervalles consonnans & dans leurs différences; mais nous n'appercevons pas de raison physique qui nous autorise à l'introduire dans le corps même de l'Harmonie. Le P. Marsenne se contente de montrer la génération par le calcul & les divers rapports des *Dissonnances*, tant de celles qui sont rejettées, que de celles qui sont admises; mais il ne dit rien du droit de les employer. M. Rameau dit en termes formels, que la *Dissonnance* n'est pas naturelle à l'Harmonie, & qu'elle n'y peut être employée que par le secours de l'Art. Cependant, dans

un autre Ouvrage, il essaye d'en trouver le principe dans les rapports des nombres & les proportions harmoniques & arithmétiques, comme s'il y avoit quelque identité entre les propriétés de la quantité abstraite & les sensations de l'ouïe. Mais après avoir bien épuisé des analogies, après bien des métamorphoses de ces diverses proportions les unes dans les autres, après bien des opérations & d'inutiles calculs, il finit par établir, sur de légères convenances, la *Dissonnance* qu'il s'est tant donné de peine à chercher. Ainsi, parce que dans l'ordre des Sons harmoniques la proportion arithmétique lui donne, par les longueurs des cordes, une Tierce mineure au grave, (remarquez qu'elle la donne à l'aigu par le calcul des vibrations,) il ajoute au grave de la sous-Dominante une nouvelle Tierce mineure. La proportion harmonique lui donne une Tierce mineure à l'aigu, (elle la donneroit au grave par les vibrations,) & il ajoute à l'aigu de la Dominante une nouvelle Tierce mineure. Ces Tierces ainsi ajoutées ne font point, il est vrai, de proportion avec les rapports précédens; les rapports mêmes qu'elles devroient avoir, se trouvent altérés; mais n'importe: M. Rameau fait tout valoir pour le mieux; la proportion lui sert pour introduire la *Dissonnance*, & le défaut de proportion pour la faire sentir.

L'illustre Géomètre qui a daigné interpréter au Public le Systême de M. Rameau, ayant supprimé tous ces vains calculs, je suivrai son exemple, ou plûtôt je transcrirai ce qu'il dit de la *Dissonnance*, & M. Rameau me devra des remercimens d'avoir tiré cette explication, des *Élemens de Musique* plûtôt que de ses propres écrits.

Supposant qu'on connoisse les cordes essentielles du Ton selon le Systême de M. Rameau; savoir, dans le Ton d'*ut* la Tonique *ut*, la Dominante *sol* & la sous-Dominante *fa*, on doit savoir aussi que ce même Ton d'*ut* a les deux cordes *ut* & *sol* communes avec le Ton de *sol*, & les deux cordes *ut* & *fa* communes avec le Ton de *fa*. Par conséquent cette marche de Basse *ut sol* peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *sol*, comme la marche de Basse *fa ut* ou *ut fa*, peut appartenir au Ton d'*ut* ou au Ton de *fa*. Donc, quand on passe d'*ut* à *fa* ou à *sol* dans une Basse-fondamentale, on ignore encore jusques-là dans quel Ton l'on est. Il seroit pourtant avantageux de le savoir & de pouvoir, par quelque moyen, distinguer le générateur de ses Quintes.

On obtiendra cet avantage en joignant ensemble les Sons *sol* & *fa* dans une même Harmonie; c'est-à-dire, en joignant à l'Harmonie *sol si re* de la quinte *sol* l'autre Quinte *fa*, en cette manière *sol si re fa* : ce *fa* ajouté étant la Septième de *sol* fait *Dissonance* : c'est pour cette raison que l'Accord *sol si re fa* est appellé Accord dissonnant ou Accord de Septième. Il sert à distinguer la Quinte *sol* du générateur *ut*, qui porte toujours, sans mélange & sans altération, l'Accord parfait *ut mi sol ut*, donné par la Nature même. (Voyez Accord, Consonnance, Harmonie.) Par-là on voit que, quand on passe d'*ut* à *sol*, on passe en même temps d'*ut* à *fa*, parce que le *fa* se trouve compris dans l'Accord de *sol*, & le Ton d'*ut* se trouve, par ce moyen, entiérement déterminé, parce qu'il n'y a que ce Ton seul auquel les Sons *fa* & *sol* appartiennent à la fois.

Voyons maintenant, continue M. d'Alembert, ce que nous ajouterons à l'Harmonie *fa la ut* de la Quinte *fa* au-dessous du générateur, pour distinguer cette Harmonie de celle de ce même générateur. Il semble d'abord que l'on doive y ajouter l'autre Quinte *sol*, afin que le générateur *ut* passant à *fa*, passe en même temps à *sol*, & que le Ton soit déterminé par-là : mais cette introduction de *sol* dans l'Accord *fa la ut*, donneroit deux Secondes de suite, *fa sol*, *sol la*, c'est-à-dire, deux *Dissonnances* dont l'union seroit trop désagréable à l'oreille; inconvénient qu'il faut éviter : car si, pour distinguer le Ton, nous altérons l'Harmonie de cette Quinte *fa*; il ne faut l'altérer que le moins qu'il est possible.

C'est pourquoi, au lieu de *sol*, nous prendrons sa Quinte *re*, qui est le Son qui en approche le plus; & nous aurons pour la sous-Dominante *fa* l'Accord *fa la ut re*, qu'on appelle Accord de Grande-Sixte ou Sixte-ajoutée.

On peut remarquer ici l'analogie qui s'observe entre l'Accord de la Dominante *sol*, & celui de la sous-Dominante *fa*.

La Dominante *sol*, en montant au-dessus du générateur, a un Accord tout composé de Tierces en montant depuis *sol*; *sol si re fa*. Or la sous-Dominante *fa* étant au-dessous du générateur *ut*, on trouvera, en descendant d'*ut* vers *fa* par Tierces, *ut la fa re*, qui contient les mêmes Sons que l'Accord *fa la ut re* donne à la sous-Dominante *fa*.

On voit de plus, que l'altération de l'Harmonie des deux Quintes ne consiste que dans la Tierce mineure *re fa*, ou *fa re*, ajoutée de part & d'autre à l'Harmonie de ces deux Quintes.

Cette explication est d'autant plus ingénieuse qu'elle montre à la fois l'origine, l'usage, la marche de la *Dissonnance*, son rapport intime avec le Ton, & le moyen de déterminer réciproquement l'un par l'autre. Le défaut que j'y trouve, mais défaut essentiel qui fait tout crouler, c'est l'emploi d'une corde étrangère au Ton, comme corde essentielle du Ton; & cela par une fausse analogie qui, servant de base au Systême de M. Rameau, le détruit en s'évanouissant.

Je parle de cette Quinte au-dessous de la Tonique, de cette sous-Dominante entre laquelle & la Tonique on n'apperçoit pas la moindre liaison qui puisse autoriser l'emploi de cette sous-Dominante, non-seulement comme corde essentielle du Ton, mais même en quelque qualité que ce puisse être. En effet, qu'y a-t-il de commun entre la résonnance, le frémissement des unissons d'*ut*, & le Son de sa Quinte en-dessous? Ce n'est point parce que la corde entière est un *fa* que ses aliquotes résonnent au Son d'*ut*, mais parce qu'elle est un multiple de la corde *ut*, & il n'y a aucun des multiples de ce même *ut* qui ne donne un semblable phénomène. Prenez le septuple, il frémira & résonnera dans ses Parties ainsi que le triple; est-ce à dire que le Son de ce septuple ou ses Octaves soient des cordes essentielles du Ton? Tant s'en faut; puisqu'il ne forme pas même avec la Tonique un rapport commensurable en Notes.

Je sais que M. Rameau a prétendu qu'au son d'une corde quelconque, une autre corde à sa douzième en-dessous frémissoit sans résonner; mais, outre que c'est un étrange phénomène en acoustique qu'une corde sonore qui vibre & ne résonne pas, il est maintenant reconnu que cette prétendue expérience est une erreur, que la corde grave frémit parce qu'elle se partage, & qu'elle paroît ne pas résonner parce qu'elle ne rend dans ses Parties que l'unisson de l'aigu, qui ne se distingue pas aisément.

Que M. Rameau nous dise donc qu'il prend la Quinte en-dessous parce qu'il trouve la Quinte en-dessus, & que ce jeu des Quintes lui paroît commode pour établir son Systême, on pourra le féli-

citer d'une ingénieufe invention ; mais qu'il ne l'autorife point d'une expérience chimérique, qu'il ne fe tourmente point à chercher dans les renverfemens des proportions harmoniques & arithmétiques les fondemens de l'Harmonie, ni à prendre les propriétés des nombres pour celles des Sons.

Remarquez encore que fi la contre-génération qu'il fuppofe pouvoit avoir lieu, l'Accord de la fous-Dominante *fa* ne devroit point porter une Tierce majeure, mais mineure ; parce que le *la* Bémol eft l'Harmonique véritable qui lui eft affigné par ce renverfement *ut* (1) *fa* ($\frac{1}{3}$) *la* ($\frac{1}{5}$) ♭. De forte qu'à ce compte la Gamme du Mode majeur devroit avoir naturellement la Sixte mineure ; mais elle l'a majeure, comme quatrième Quinte, ou comme Quinte de la feconde Note : ainfi voilà encore une contradiction.

Enfin remarquez que la quatrième Note donnée par la férie des aliquotes, d'où naît le vrai Diatonique naturel n'eft point l'Octave de la prétendue fous-Dominante dans le rapport de 4 à 3, mais une autre quatrième Note toute différente dans le rapport de 11 à 8, ainfi que tout Théoricien doit l'appercevoir au premier coup-d'œil.

J'en appelle maintenant à l'expérience & à l'oreille des Muficiens. Qu'on écoute combien la Cadence imparfaite de la fous-Dominante à la Tonique eft dure & fauvage, en comparaifon de cette même Cadence dans fa place naturelle, qui eft de la Tonique à la Dominante. Dans le premier cas, peut-on dire que l'oreille ne defire plus rien après l'Accord de la Tonique ? N'attend-on pas, malgré qu'on en ait, une fuite ou une fin ? Or, qu'eft-ce qu'une Tonique après laquelle l'oreille defire quelque chofe ? Peut-on la regarder comme une véritable Tonique, & n'eft-on pas alors réellement dans le Ton de *fa*, tandis qu'on penfe être dans celui d'*ut* ? Qu'on obferve combien l'Intonation diatonique & fucceffive de la quatrième Note & de la Note fenfible, tant en montant qu'en defcendant, paroît étrangère au Mode, & même pénible à la Voix. Si la longue habitude y accoutume l'oreille & la Voix du Muficien, la difficulté des Commençans à entonner cette Note doit lui montrer affez combien elle eft peu naturelle. On attribue cette difficulté aux trois *Tons* confécutifs : ne devroit-

on pas voir que ces trois *Tons* conſécutifs, de même que la Note qui les introduit, donnent une Modulation barbare qui n'a nul fondement dans la Nature? Elle avoit aſſurément mieux guidé les Grecs, lorſqu'elle leur fit arrêter leur Tétracorde préciſément au *mi* de notre Échelle, c'eſt-à-dire, à la Note qui précède cette quatrième; ils aimerent mieux prendre cette quatrième en-deſſous, & ils trouverent ainſi, avec leur ſeule oreille, ce que toute notre théorie harmonique n'a pu encore nous faire appercevoir.

Si le témoignage de l'oreille & celui de la raiſon ſe réuniſſent, au moins dans le Syſtême donné, pour rejetter la prétendue ſous-Dominante, non-ſeulement du nombre des cordes eſſentielles du Ton, mais du nombre des Sons qui peuvent entrer dans l'Échelle du Mode, que devient toute cette théorie des *Diſſonnances*? Que devient l'explication du Mode mineur? Que devient tout le Syſtême de M. Rameau?

N'appercevant donc, ni dans la Phyſique, ni dans le calcul, la véritable génération de la *Diſſonnance*, je lui cherchois une origine purement méchanique, & c'eſt de la manière ſuivante que je tâchois de l'expliquer dans l'Encyclopédie, ſans m'écarter du Syſtême pratique de M. Rameau.

Je ſuppoſe la néceſſité de la *Diſſonnance* reconnue. (Voyez Harmonie & Cadence.) Il s'agit de voir où l'on doit prendre cette *Diſſonnance*, & comment il faut l'employer.

Si l'on compare ſucceſſivement tous les Sons de l'Échelle Diatonique avec le Son fondamental dans chacun des deux Modes, on n'y trouvera pour toute *Diſſonnance* que la Seconde, & la Septième, qui n'eſt qu'une Seconde renverſée, & qui fait réellement Seconde avec l'Octave. Que la Septième ſoit renverſée de la Seconde, & non la Seconde de la Septième, c'eſt ce qui eſt évident par l'expreſſion des rapports: car celui de la Seconde 8. 9. étant plus ſimple que celui de la Septième 9. 16. l'Intervalle qu'il repréſente n'eſt pas, par conſéquent, l'engendré, mais le générateur. Je ſais bien que d'autres Intervalles altérés peuvent devenir diſſonnans; mais ſi la Seconde ne s'y trouve pas exprimée ou ſous-entendue, ce ſont ſeulement des accidens de Modulation auxquels l'Harmonie n'a aucun égard, & ces *Diſſonnances* ne ſont point alors traitées comme telles. Ainſi c'eſt une choſe certaine qu'où il n'y a point

de Seconde il n'y a point de *Dissonnance*; & la Seconde est proprement la seule *Dissonnance* qu'on puisse employer.

Pour réduire toutes les Consonnances à leur moindre espace, ne sortons point des bornes de l'Octave, elles y sont toutes contenues dans l'Accord parfait. Prenons donc cet Accord parfait, *sol si re sol*, & voyons en quel lieu de cet Accord, que je ne suppose encore dans aucun Ton, nous pourrions placer une *Dissonnance*; c'est-à-dire, une Seconde, pour la rendre le moins choquante à l'oreille qu'il est possible. Sur le *la* entre le *sol* & le *si*, elle feroit une Seconde avec l'un & avec l'autre, & par conséquent dissonneroit doublement. Il en feroit de même entre le *si* & le *re*, comme entre tout Intervalle de Tierce : reste l'Intervalle de Quarte entre le *re* & le *sol*. Ici l'on peut introduire un Son de deux manières; 1°. on peut ajouter la Note *fa* qui fera Seconde avec le *sol* & Tierce avec le *re*; 2°. ou la Note *mi* qui fera Seconde avec le *re* & Tierce avec le *sol*. Il est évident qu'on aura de chacune de ces deux manières la *Dissonnance* la moins dure qu'on puisse trouver, car elle ne dissonnera qu'avec un seul Son, & elle engendrera une nouvelle Tierce qui, aussi bien que les deux précédentes, contribuera à la douceur de l'Accord total. D'un côté nous aurons l'Accord de Septième, & de l'autre, celui de Sixte-ajoutée, les deux seuls Accords dissonnans admis dans le Systême de la Basse-fondamentale.

Il ne suffit pas de faire entendre la *Dissonnance*, il faut la résoudre; vous ne choquez d'abord l'oreille que pour la flatter ensuite plus agréablement. Voilà deux Sons joints; d'un côté la Quinte & la Sixte, de l'autre la Septième & l'Octave; tant qu'ils feront ainsi la Seconde, ils resteront dissonnans : mais que les Parties qui les font entendre s'éloignent d'un Degré; que l'une monte ou que l'autre descende diatoniquement, votre Seconde, de part & d'autre, sera devenue une Tierce; c'est-à-dire, une des plus agréables Consonnances. Ainsi après *sol fa*, vous aurez *sol mi* ou *fa la*, & après *re mi*, *mi ut*, ou *re fa*; c'est ce qu'on appelle sauver la *Dissonnance*.

Reste à déterminer lequel des deux Sons joints doit monter ou descendre, & lequel doit rester en place : mais le motif de détermination saute aux yeux. Que la Quinte ou l'Octave restent comme cordes principales, que la Sixte monte, & que la Septième des-

cende, comme ſans acceſſoires, comme *Diſſonnances.* De plus, ſi, des deux Sons joints, c'eſt à celui qui a le moins de chemin à faire de marcher par préférence, le *fa* deſcendra encore ſur le *mi*, après la Septième, & le *mi* de l'Accord de Sixte-ajoutée montera ſur le *fa*: car il n'y a point d'autre marche plus courte pour ſauver la *Diſſonnance.*

Voyons maintenant quelle marche doit faire le Son fondamental relativement au mouvement aſſigné à la *Diſſonnance.* Puiſque l'un des deux Sons joints reſte en place, il doit faire liaiſon dans l'Accord ſuivant. L'Intervalle que doit former la Baſſe-fondamentale en quittant, l'Accord, doit donc être déterminé ſur ces deux conditions; 1°. que l'Octave du Son fondamental précédent puiſſe reſter en place après l'Accord de Septième, la Quinte après l'Accord de Sixte-ajoutée. 2°. que le Son ſur lequel ſe réſoud la *Diſſonnance* ſoit un des Harmoniques de celui auquel paſſe la Baſſe-fondamentale. Or, le meilleur mouvement de la Baſſe étant par Intervalles de Quinte, ſi elle deſcend de Quinte dans le premier cas, ou qu'elle monte de Quinte dans le ſecond, toutes les conditions ſeront parfaitement remplies, comme il eſt évident, par la ſeule inſpection de l'exemple, *Pl.* A. *Fig.* 9.

De-là on tire un moyen de connoître à quelle corde du Ton chacun de ces deux Accords convient le mieux. Quelles ſont dans chaque Ton les deux cordes les plus eſſentielles? C'eſt la Tonique & la Dominante. Comment la Baſſe peut-elle marcher en deſcendant de Quinte ſur deux cordes eſſentielles du Ton? C'eſt en paſſant de la Dominante à la Tonique; donc la Dominante eſt la corde à laquelle convient le mieux l'Accord de Septième. Comment la Baſſe en montant de Quinte peut-elle marcher ſur deux cordes eſſentielles du Ton? C'eſt en paſſant de la Tonique à la Dominante: donc la Tonique eſt la corde à laquelle convient l'Accord de Sixte-ajoutée. Voilà pourquoi, dans l'exemple, j'ai donné un Dièſe au *fa* de l'Accord qui ſuit celui-là: car le *re* étant Dominante-Tonique doit porter la Tierce majeure. La Baſſe peut avoir d'autres marches; mais ce ſont-là les plus parfaites, & les deux principales Cadences. (Voyez CADENCE.)

Si l'on compare ces deux *Diſſonnances* avec le Son fondamental, on trouve que celle qui deſcend eſt une Septième mineure, &

& celle qui monte une Sixte majeure, d'où l'on tire cette nouvelle règle que les *Diſſonnances* majeures doivent monter, & les mineures deſcendre : car en général un Intervalle majeur a moins de chemin à faire en montant, & un Intervalle mineur en deſcendant ; & en général auſſi, dans les marches Diatoniques les moindres Intervalles ſont à préférer.

Quand l'Accord de Septième porte Tierce majeure, cette Tierce fait, avec la Septième, une autre *Diſſonnance* qui eſt la Fauſſe-Quinte, ou, par renverſement, le Triton. Cette Tierce, vis-à-vis de la Septième, s'appelle encore *Diſſonnance* majeure, & il lui eſt preſcrit de monter, mais c'eſt en qualité de Note ſenſible, & ſans la Seconde, cette prétendue *Diſſonnance* n'exiſteroit point ou [illegible] ſeroit point traitée comme telle.

Une obſervation qu'il ne faut pas oublier, eſt que les deux ſeules Notes de l'Échelle qui ne ſe trouvent point dans les Harmoniques des deux cordes principales *ut* & *ſol*, ſont préciſément celles qui s'y trouvent introduites par la *Diſſonnance*, & achevent, par ce moyen, la Gamme Diatonique, qui, ſans cela, ſeroit imparfaite : ce qui explique comment le *fa* & le *la*, quoiqu'étrangers au Mode, ſe trouvent dans ſon Échelle, & pourquoi leur Intonation, toujours rude malgré l'habitude, éloigne l'idée du Ton principal.

Il faut remarquer encore que ces deux *Diſſonnances* ; ſavoir, la Sixte majeure & la Septième mineure, ne diffèrent que d'un ſemi-Ton, & différéroient encore moins ſi les Intervalles étoient bien juſtes. A l'aide de cette obſervation l'on peut tirer du principe de la réſonnance une origine très-approchée de l'une & de l'autre, comme je vais le montrer.

Les Harmoniques qui accompagnent un Son quelconque ne ſe bornent pas à ceux qui compoſent l'Accord parfait. Il y en a une infinité d'autres moins ſenſibles à meſure qu'ils deviennent plus aigus & leurs rapports plus compoſés, & ces rapports ſont exprimés par la ſérie naturelle des aliquotes $\frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}$, &c. Les ſix premiers termes de cette ſérie donnent les Sons qui compoſent l'Accord parfait & ſes Répliques, le ſeptième en eſt exclus ; cependant ce ſeptième terme entre comme eux dans la réſonnance totale du Son générateur, quoique moins ſenſiblement : mais il n'y

entre point comme Consonnance ; il y entre donc comme *Dissonnance*, & cette *Dissonnance* est donnée par la Nature. Reste à voir son rapport avec celles dont je viens de parler.

Or, ce rapport est intermédiaire entre l'un & l'autre & fort rapproché de tous deux ; car le rapport de la Sixte majeure est $\frac{3}{5}$, & celui de la Septième mineure $\frac{9}{16}$. Ces deux rapports réduits aux mêmes termes sont $\frac{48}{80}$ & $\frac{45}{80}$.

Le rapport de l'aliquote $\frac{1}{7}$ rapproché au simple par ses Octaves est $\frac{4}{7}$, & ce rapport réduit au même terme avec les précédens se trouve intermédiaire entre les deux, de cette manière $\frac{336}{560}$ $\frac{320}{560}$ $\frac{315}{560}$; où l'on voit que ce rapport moyen ne diffère de la Sixte majeure que d'un $\frac{1}{35}$, ou à-peu-près deux Comma, & de la Septième mineure que d'un $\frac{1}{112}$ qui est beaucoup moins qu'un Comma. Pour employer les mêmes Sons dans le genre Diatonique & dans divers Modes, il a fallu les altérer ; mais cette altération n'est pas assez grande pour nous faire perdre la trace de leur origine.

J'ai fait voir, au mot *Cadence*, comment l'introduction de ces deux principales *Dissonnances*, la Septième & la Sixte ajoutée, donne le moyen de lier une suite d'Harmonie en la faisant monter ou descendre à volonté par l'entrelacement des *Dissonnances*.

Je ne parle point ici de la préparation de la *Dissonnance*, moins parce qu'elle a trop d'exceptions pour en faire une règle générale, que parce que ce n'en est pas ici le lieu. (Voyez PRÉPARER.) A l'égard des *Dissonnances* par supposition ou par suspension, voyez aussi ces deux mots. Enfin je ne dis rien non plus de la Septième diminuée, Accord singulier dont j'aurai occasion de parler au mot ENHARMONIQUE.

Quoique cette manière de concevoir la *Dissonnance* en donne une idée assez nette, comme cette idée n'est point tirée du fond de l'Harmonie, mais de certaines convenances entre les Parties ; je suis bien éloigné d'en faire plus de cas qu'elle ne mérite, & je ne l'ai jamais donnée que pour ce qu'elle valoit ; mais on avoit jusqu'ici raisonné si mal sur la *Dissonnance*, que je ne crois pas avoir fait en cela pis que les autres. M. Tartini est le premier, & jusqu'à présent le seul, qui ait déduit une Théorie des *Dissonnances* des vrais principes de l'Harmonie. Pour éviter d'inutiles répétitions, je renvoye là-dessus au mot *Systême*, où j'ai fait l'ex-

position du sien. Je m'abstiendrai de juger s'il a trouvé ou non celui de la Nature : mais je dois remarquer au moins que les principes de cet Auteur paroissent avoir dans leurs conséquences cette universalité & cette connexion qu'on ne trouve guères que dans ceux qui menent à la vérité.

Encore une observation avant de finir cet Article. Tout Intervalle commensurable est réellement consonnant : il n'y a de vraiment dissonnans que ceux dont les rapports sont irrationnels; car il n'y a que ceux-là auxquels on ne puisse assigner aucun Son fondamental commun. Mais passé le point où les Harmoniques naturels sont encore sensibles, cette consonnance des Intervalles commensurables ne s'admet plus que par induction. Alors ces Intervalles font bien partie du Systême Harmonique, puisqu'ils sont dans l'ordre de sa génération naturelle, & se rapportent au Son fondamental commun; mais ils ne peuvent être admis comme Consonnans par l'oreille, parce qu'elle ne les apperçoit pas dans l'Harmonie naturelle du corps sonore. D'ailleurs, plus l'Intervalle se compose, plus il s'élève à l'aigu du Son fondamental; ce qui se prouve par la génération réciproque du Son fondamental & des Intervalles supérieurs. (*Voyez le Systême de M. Tartini.*) Or, quand la distance du Son fondamental au plus aigu de l'Intervalle générateur ou engendré, excède l'étendue du Systême Musical ou appréciable, tout ce qui est au-delà de cette étendue devant être censé nul, un tel intervalle n'a point de fondement sensible, & doit être rejetté de la pratique ou seulement admis comme Dissonnant. Voilà, non le Systême de M. Rameau, ni celui de M. Tartini, ni le mien, mais le texte de la Nature, qu'au reste je n'entreprends pas d'expliquer.

DISSONNANCE MAJEURE, est celle qui se sauve en montant. Cette *Dissonnance* n'est telle que relativement à la *Dissonnance* mineure; car elle fait Tierce ou Sixte majeure sur le vrai Son fondamental, & n'est autre que la Note sensible, dans un Accord Dominant, ou la Sixte-ajoutée dans son Accord.

DISSONNANCE MINEURE, est celle qui se sauve en descendant; c'est toujours la *Dissonnance* proprement dite; c'est-à-dire, la Septième du vrai Son fondamental.

La *Dissonnance majeure* est aussi celle qui se forme par un In-

tervalle superflu, & la *Dissonnance mineure* est celle qui se forme par un Intervalle diminué. Ces diverses acceptions viennent de ce que le mot même de *Dissonnances* est équivoque & signifie quelquefois un Intervalle, & quelquefois un simple Son.

DISSONNANT, *partic.* (Voyez DISSONNER.)

DISSONNER. *v. n.* Il n'y a que les Sons qui *dissonnent*, & un Son *dissonne* quand il forme Dissonnance avec un autre Son. On ne dit pas qu'un Intervalle *dissonne*, on dit qu'il est Dissonnant.

DITHYRAMBE. *s. m.* Sorte de Chanson Grecque en l'honneur de Bacchus, laquelle se chantoit sur le Mode Phrygien, & se sentoit du feu & de la gaieté qu'inspire le Dieu auquel elle étoit consacrée. Il ne faut pas demander si nos Littérateurs modernes, toujours sages & compassés, se sont récriés sur la fougue & le désordre des *Dithyrambes*. C'est fort mal fait, sans doute, de s'enyvrer, sur-tout en l'honneur de la Divinité; mais j'aimerois mieux encore être yvre moi-même, que de n'avoir que ce sot bon-sens qui mesure sur la froide raison tous les discours d'un homme échauffé par le vin.

DITON. *s. m.* C'est dans la Musique Grecque un Intervalle composé de deux Tons; c'est-à-dire une Tierce majeure. (Voyez INTERVALLE, TIERCE.)

DIVERTISSEMENT. *s. m.* C'est le nom qu'on donne à certains recueils de Danses & de Chansons qu'il est de règle à Paris d'insérer dans chaque Acte d'un Opéra, soit Ballet, soit Tragédie: *Divertissement* importun dont l'Auteur a soin de couper l'action dans quelque moment intéressant, & que les Acteurs assis & les Spectateurs debout ont la patience de voir & d'entendre.

DIX-HUITIÈME. *s. f.* Intervalle qui comprend dix-sept Degrés conjoints, & par conséquent dix-huit Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'est la double Octave de la Quarte. (Voyez QUARTE.)

DIXIÈME. *s. f.* Intervalle qui comprend neuf Degrés conjoints, & par conséquent dix Sons Diatoniques en comptant les deux qui le forment. C'est l'Octave de la Tierce ou la Tierce de l'Octave, & la *Dixième* est majeure ou mineure, comme l'Intervalle simple dont elle est la Réplique. (Voyez TIERCE.)

DIX-NEUVIÈME. *s. f.* Intervalle qui comprend dix-huit Degrés

conjoints, & par conſéquent dix-neuf Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'eſt la double Octave de la Quinte. (Voyez QUINTE.)

DIX-SEPTIÈME. *ſ. f.* Intervalle qui comprend ſeize Degrés conjoints, & par conſéquent dix-ſept Sons Diatoniques en comptant les deux extrêmes. C'eſt la double-Octave de la Tierce, & la Dix-ſeptième eſt majeure ou mineure comme elle.

Toute corde ſonore rend avec le Son principal celui de ſa *Dix-ſeptième* majeure, plûtôt que celui de ſa Tierce ſimple ou de ſa Dixième, parce que cette Dix-ſeptième eſt produite par une aliquote de la corde entière; ſavoir, la cinquième partie : au lieu que les $\frac{4}{5}$ que donneroit la Tierce, ni les $\frac{2}{5}$ que donneroit la Dixième, ne ſont pas une aliquote de cette même corde. (Voyez SON, INTERVALLE, HARMONIE.)

DO. Syllabe que les Italiens ſubſtituent, en ſolfiant, à celle d'*ut* dont ils trouvent le Son trop ſourd. Le même motif a fait entreprendre à pluſieurs perſonnes, & entr'autres à M. Sauveur, de changer les noms de toutes les ſyllabes de notre Gamme; mais l'ancien uſage a toujours prévalu parmi nous. C'eſt peut-être un avantage : il eſt bon de s'accoutumer à ſolfier par des ſyllabes ſourdes, quand on n'en a guères de plus ſonores à leur ſubſtituer dans le Chant.

DODECACORDE. C'eſt le titre donné par Henri Glaréan à un gros livre de ſa compoſition, dans lequel, ajoutant quatre nouveaux Tons aux huit uſités de ſon temps, & qui reſtent encore aujourd'hui dans le Chant Eccléſiaſtique Romain, il penſe avoir rétabli dans leur pureté les douze Modes d'Ariſtoxène, qui cependant en avoit treize; mais cette prétention a été réfutée par J. B. Doni, dans ſon Traité des Genres & des Modes.

DOIGTER. *v. n.* C'eſt faire marcher d'une manière convenable & régulière les doigts ſur quelque Inſtrument, & principalement ſur l'Orgue ou le Clavecin, pour en jouer le plus facilement & le plus nettement qu'il eſt poſſible.

Sur les Inſtrumens à manche, tels que le Violon & le Violoncelle, la plus grande règle du *Doigter* conſiſte dans les diverſes poſitions de la main gauche ſur le manche; c'eſt par-là que les mêmes paſſages peuvent devenir faciles ou difficiles, ſelon les poſitions & ſelon les cordes ſur leſquelles on peut prendre ces paſ-

ſages : c'eſt quand un Symphoniſte eſt parvenu à paſſer rapidement, avec juſteſſe & préciſion, par toutes ces différentes poſitions, qu'on dit qu'il poſſède bien ſon manche. (Voy. POSITION.)

Sur l'Orgue ou le Clavecin, le *Doigter* eſt autre choſe. Il y a deux manières de jouer ſur ces Inſtrumens; ſavoir, l'Accompagnement & les Pièces. Pour jouer des Pièces on a égard à la facilité de l'exécution & à la bonne grace de la main. Mais comme il y a un nombre exceſſive de paſſages poſſibles dont la plupart demandent une manière particulière de faire marcher les doigts, & que d'ailleurs chaque Pays & chaque Maître a ſa règle, il faudroit ſur cette Partie des détails que cet ouvrage ne comporte pas, & ſur leſquels l'habitude & la commodité tiennent lieu de règles, quand une fois on a la main bien poſée. Les préceptes généraux qu'on peut donner ſont, 1°. de placer les deux mains ſur le Clavier de manière qu'on n'ait rien de gêné dans l'attitude; ce qui oblige d'exclure communément le pouce de la main droite, parce que les deux pouces poſés ſur le Clavier, & principalement ſur les touches blanches, donneroient aux bras une ſituation contrainte & de mauvaiſe grace. Il faut obſerver auſſi que les coudes ſoient un peu plus élevés que le niveau du Clavier, afin que la main tombe comme d'elle-même ſur les touches; ce qui dépend de la hauteur du ſiège. 2°. De tenir le poignet à-peu-près à la hauteur du Clavier; c'eſt-à-dire, au niveau du coude, les doigts écartés de la largeur des touches & un peu recourbés ſur elles, pour être prêts à tomber ſur des touches différentes. 3°. De ne point porter ſucceſſivement le même doigt ſur deux touches conſécutives, mais d'employer tous les doigts de chaque main. Ajoutez à ces obſervations les règles ſuivantes que je donne avec confiance, parce que je les tiens de M. Duphli, excellent Maître de Clavecin, & qui poſſede ſur-tout la perfection du *Doigter*.

Cette perfection conſiſte en général dans un mouvement doux, léger & régulier.

Le mouvement des doigts ſe prend à leur racine, c'eſt-à-dire, à la jointure qui les attache à la main.

Il faut que les doigts ſoient courbés naturellement, & que chaque doigt ait ſon mouvement propre indépendant des autres doigts. Il faut que les doigts tombent ſur les touches & non qu'ils

les frappent, & de plus qu'ils coulent de l'une à l'autre en se succédant; c'est-à-dire, qu'il ne faut quitter une touche qu'après en avoir pris une autre. Ceci regarde particuliérement le jeu François.

Pour continuer un roulement, il faut s'accoutumer à passer le pouce par-dessous tel doigt que ce soit, & à passer tel autre doigt par-dessous le pouce. Cette manière est excellente, sur-tout quand il se rencontre des Dièses ou des Bémols; alors faites en sorte que le pouce se trouve sur la touche qui précède le Dièse ou le Bémol, ou placez-le immédiatement après: par ce moyen vous vous procurerez autant de doigts de suite que vous aurez de Notes à faire.

Évitez, autant qu'il se pourra, de toucher du pouce ou du cinquième doigt une touche blanche, sur-tout dans les roulemens de vîtesse.

Souvent on exécute un même roulement avec les deux mains dont les doigts se succèdent pour lors consécutivement. Dans ces roulemens les mains passent l'une sur l'autre; mais il faut observer que le Son de la première touche sur laquelle passe une des mains, soit aussi lié au Son précédent, que s'ils étoient touchés de la même main.

Dans le genre de Musique harmonieux & lié, il est bon de s'accoutumer à substituer un doigt à la place d'un autre sans relever la touche; cette manière donne des facilités pour l'exécution, & prolonge la durée des Sons.

Pour l'Accompagnement, le *Doigter* de la main gauche est le même que pour les Pièces, parce qu'il faut toujours que cette main joue les Basses qu'on doit accompagner; ainsi les règles de M. Duphli y servent également pour cette partie, excepté dans les occasions où l'on veut augmenter le bruit au moyen de l'Octave qu'on embrasse du pouce & du petit doigt : car alors, au lieu de *Doigter*, la main entière se transporte d'une touche à l'autre. Quant à la main droite, son *Doigter* consiste dans l'arrangement des doigts & dans les marches qu'on leur donne pour faire entendre les Accords & leur succession; de sorte que quiconque entend bien la méchanique des doigts en cette partie, possede l'art de l'accompagnement. M. Rameau a fort bien expliqué cette

méchanique dans sa Dissertation sur l'Accompagnement, & je crois ne pouvoir mieux faire que de donner ici un précis de la Partie de cette Dissertation qui regarde le *Doigter*.

Tout Accord peut s'arranger par Tierces. L'Accord parfait, c'est-à-dire, l'Accord d'une Tonique ainsi arrangé sur le Clavier, est formé par trois touches qui doivent être frappées du second, du quatrième & du cinquième doigt. Dans cette situation c'est le doigt le plus bas, c'est-à-dire, le second qui touche la Tonique; dans les deux autres faces, il se trouve toujours un doigt au moins au-dessous de cette même Tonique; il faut le placer à la Quarte. Quant au troisième doigt, qui se trouve au-dessus ou au-dessous des deux autres, il faut le placer à la Tierce de son voisin.

Une règle générale pour la succession des Accords est qu'il doit y avoir liaison entre eux; c'est-à-dire, que quelqu'un des Sons de l'Accord précédent doit être prolongé sur l'Accord suivant & entrer dans son Harmonie. C'est de cette règle que se tire toute la méchanique du *Doigter*.

Puisque pour passer réguliérement d'un Accord à un autre, il faut que quelque doigt reste en place, il est évident qu'il n'y a que quatre manières de succession régulière entre deux Accords parfaits; savoir, la Basse-fondamentale montant ou descendant de Tierce ou de Quinte.

Quand la Basse procède par Tierces, deux doigts restent en place; en montant, ceux qui formoient la Tierce & la Quinte restent pour former l'Octave & la Tierce, tandis que celui qui formoit l'Octave descend sur la Quinte; en descendant, les doigts qui formoient l'Octave & la Tierce restent pour former la Tierce & la Quinte, tandis que celui qui faisoit la Quinte monte sur l'Octave.

Quand la Basse procède par Quintes, un doigt seul reste en place, & les deux autres marchent; en montant, c'est la Quinte qui reste pour faire l'Octave, tandis que l'Octave & la Tierce descendent sur la Tierce & sur la Quinte; en descendant, l'Octave reste pour faire la Quinte, tandis que la Tierce & la Quinte montent sur l'Octave & sur la Tierce. Dans toutes ces successions les deux mains ont toujours un mouvement contraire.

En s'exerçant ainsi sur divers endroits du Clavier, on se familiarise bientôt au jeu des doigts sur chacune de ces marches,

&

& les ſuites d'Accords parfaits ne peuvent plus embarraſſer.

Pour les Diſſonnances, il faut d'abord remarquer que tout Accord diſſonnant complet, occupe les quatre doigts, leſquels peuvent être arrangés tous par Tierces, ou trois par Tierces, & l'autre joint à quelqu'un des premiers, faiſant avec lui un Intervalle de Seconde. Dans le premier cas, c'eſt le plus bas des doigts; c'eſt-à-dire, l'index qui ſonne le Son fondamental de l'Accord; dans le ſecond cas, c'eſt le ſupérieur des deux doigts joints. Sur cette obſervation l'on connoît aiſément le doigt qui fait la diſſonnance, & qui, par conſéquent, doit deſcendre pour la ſauver.

Selon les différens Accords conſonnans ou diſſonnans qui ſuivent un Accord diſſonnant, il faut deſcendre un doigt ſeul, ou deux, ou trois. A la ſuite d'un Accord diſſonnant, l'Accord parfait qui le ſauve ſe trouve aiſément ſous les doigts. Dans une ſuite d'Accords diſſonnans quand un doigt ſeul deſcend, comme dans la Cadence interrompue, c'eſt toujours celui qui a fait la Diſſonnance; c'eſt-à-dire l'inférieur des deux joints, ou le ſupérieur de tous, s'ils ſont arrangés par Tierces. Faut-il faire deſcendre deux doigts, comme dans la Cadence parfaite : ajoutez, à celui dont je viens de parler, ſon voiſin au-deſſous, & s'il n'en a point, le ſupérieur de tous; ce ſont les deux doigts qui doivent deſcendre. Faut-il en faire deſcendre trois, comme dans la Cadence rompue : conſervez le fondamental ſur ſa touche, & faites deſcendre les trois autres.

La ſuite de toutes ces différentes ſucceſſions, bien étudiée, vous montre le jeu des doigts dans toutes les phraſes poſſibles; & comme c'eſt des Cadences parfaites que ſe tire la ſucceſſion la plus commune des phraſes harmoniques, c'eſt auſſi à celle-là qu'il faut s'exercer davantage : on y trouvera toujours deux doigts marchant & s'arrêtant alternativement. Si les deux doigts d'en haut deſcendent ſur un Accord où les deux inférieurs reſtent en place, dans l'Accord ſuivant les deux ſupérieurs reſtent, & les deux inférieurs deſcendent à leur tour; ou bien ce ſont les deux doigts extrêmes qui font le même jeu avec les deux moyens.

On peut trouver encore une ſucceſſion harmonique aſcendante par Diſſonnances, à la faveur de la Sixte-ajoutée; mais cette ſucceſſion, moins commune que celle dont je viens de parler, eſt

plus difficile à ménager, moins prolongée, & les Accords se remplissent rarement de tous leurs Sons. Toutefois la marche des doigts auroit encore ici ses règles; & en supposant un entrelacement de Cadences imparfaites, on y trouveroit toujours, ou les quatre doigts par Tierces, ou deux doigts joints : dans le premier cas, ce seroit aux deux inférieurs à monter, & ensuite aux deux supérieurs alternativement : dans le second, le supérieur des deux doigts joints doit monter avec celui qui est au-dessus de lui, & s'il n'y en a point, avec le plus bas de tous, &c.

On n'imagine pas jusqu'à quel point l'étude du *Doigter*, prise de cette maniere, peut faciliter la pratique de l'Accompagnement. Après un peu d'exercice les doigts prennent insensiblement l'habitude de marcher comme d'eux-mêmes; ils préviennent l'esprit & accompagnent avec une facilité qui a de quoi surprendre. Mais il faut convenir que l'avantage de cette méthode n'est pas sans inconvénient; car sans parler des Octaves & des Quintes de suite qu'on y rencontre à tout moment, il résulte de tout ce remplissage une Harmonie brute & dure dont l'oreille est étrangement choquée, sur-tout dans les Accords par supposition.

Les Maîtres enseignent d'autres manières de *Doigter*, fondées sur les mêmes principes, sujettes, il est vrai, à plus d'exceptions; mais par lesquelles retranchant des sons, on gêne moins la main par trop d'extension, l'on évite les Octaves & les Quintes de suite, & l'on rend une Harmonie, non pas aussi pleine, mais plus pure & plus agréable.

DOLCE. (Voyez D.)

DOMINANT. *adj.* Accord *Dominant* ou sensible est celui qui se pratique sur la Dominante du Ton, & qui annonce la Cadence parfaite. Tout Accord parfait majeur devient *Dominant*, si-tôt qu'on lui ajoute la Septième mineure.

DOMINANTE. *s. f.* C'est, des trois Notes essentielles du Ton, celle qui est une Quinte au-dessus de la Tonique. La Tonique & la *Dominante* déterminent le Ton; elles y sont chacune la fondamentale d'un Accord particulier; au lieu que la Médiante, qui constitue le Mode, n'a point d'Accord à elle, & fait seulement partie de celui de la Tonique.

M. Rameau donne généralement le nom de *Dominante* à toute

Note qui porte un Accord de Septième, & distingue celle qui porte l'Accord sensible par le nom de *Dominante-Tonique*; mais à cause de la longueur du mot cette addition n'est pas adoptée des Artistes, ils continuent d'appeller simplement *Dominante* la Quinte de la Tonique, & ils n'appellent pas *Dominantes*, mais *Fondamentales*, les autres Notes portant Accord de Septième; ce qui suffit pour s'expliquer, & prévient la confusion.

DOMINANTE, dans le Plain-Chant, est la Note que l'on rebat le plus souvent à quelque Degré que l'on soit de la Tonique. Il y a dans le Plain-Chant *Dominante* & *Tonique*, mais point de Médiante.

DORIEN. *adj.* Le Mode *Dorien* étoit un des plus anciens de la Musique des Grecs, & c'étoit le plus grave ou le plus bas de ceux qu'on a depuis appellés authentiques.

Le caractère de ce Mode étoit sérieux & grave, mais d'une gravité tempérée; ce qui le rendoit propre pour la guerre & pour les sujets de Religion.

Platon regarde la majesté du mode *Dorien* comme très-propre à conserver les bonnes mœurs, & c'est pour cela qu'il en permet l'usage dans sa République.

Il s'appelloit *Dorien* parce que c'étoit chez les Peuples de ce nom qu'il avoit été d'abord en usage. On attribue l'invention de ce Mode à Thamiris de Thrace, qui, ayant eu le malheur de défier les Muses & d'être vainçu, fut privé par elles de la Lyre & des yeux.

DOUBLE. *adj.* Intervalles *Doubles* ou *redoublés* sont tous ceux qui excèdent l'étendue de l'Octave. En ce sens la Dixieme est *Double* de la Tierce, & la Douzieme *Double* de la Quinte. Quelques-uns donnent aussi le nom d'Intervalles *Doubles* à ceux qui sont composés de deux Intervalles égaux, comme la Fausse-Quinte qui est composée de deux Tierces mineures.

DOUBLE. *s. m.* On appelle *Doubles*, des Airs d'un Chant simple en lui-même, qu'on figure & qu'on double par l'addition de plusieurs Notes qui varient & ornent le Chant sans le gâter. C'est ce que les Italiens appellent *Variazioni*. (Voyez VARIATIONS.)

Il y a cette différence des *Doubles* aux broderies ou Fleurtis, que ceux-ci sont à la liberté du Musicien, qu'il peut les faire ou les quitter quand il lui plaît, pour reprendre le simple. Mais le

Double ne se quitte point; & si-tôt qu'on l'a commencé, il faut le poursuivre jusqu'à la fin de l'Air.

DOUBLE est encore un mot employé à l'Opéra de Paris, pour désigner les Acteurs en sous-ordre, qui remplacent les premiers Acteurs dans les rolles que ceux-ci quittent par maladie ou par air, ou lorsqu'un Opéra est sur ses fins & qu'on en prépare un autre. Il faut avoir entendu un Opéra en *Doubles* pour concevoir ce que c'est qu'un tel Spectacle, & quelle doit être la patience de ceux qui veulent bien le fréquenter en cet état. Tout le zèle des bons Citoyens François bien pourvus d'oreilles à l'épreuve, suffit à peine pour tenir à ce détestable charivari.

DOUBLER. *v. a. Doubler* un Air, c'est y faire des doubles; *Doubler* un rolle, c'est y remplacer l'Acteur principal. (Voy. DOUBLE.)

DOUBLE-CORDE. *s. f.* Manière de jeu sur le Violon, laquelle consiste à toucher deux cordes à la fois faisant deux Parties différentes. La Double-corde *fait souvent beaucoup d'effet. Il est difficile de jouer très-juste sur la* Double-corde.

DOUBLE-CROCHE. *s. f.* Note de Musique qui ne vaut que le quart d'une Noire, ou la moitié d'une Croche. Il faut par conséquent seize *Doubles-croches* pour une Ronde ou pour une Mesure à quatre Temps. (Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.)

On peut voir la Figure de la *Double-croche* liée ou détachée dans la Figure 9 de la Planche D. Elle s'appelle *Double-croche*, à cause du double crochet qu'elle porte à sa queue, & qu'il faut pourtant bien distinguer du Double-crochet proprement dit, qui fait le sujet de l'article suivant.

DOUBLE-CROCHET. *s. m.* Signe d'abbréviation qui marque la division des Notes en Doubles-croches, comme le simple Crochet marque leur division en Croches simples. (Voyez CROCHET.) Voyez aussi la figure & l'effet du *Double-crochet*, Figure 10 de la Planche D. à l'exemple B.

DOUBLE-EMPLOI. *s. m.* Nom donné par M. Rameau aux deux différentes manières dont on peut considérer & traiter l'Accord de sous-Dominante; savoir, comme Accord fondamental de Sixte-ajoutée, ou comme Accord de grande-Sixte, renversé d'un Accord fondamental de Septième. En effet, ces deux Accords portent exactement les mêmes Notes, se chiffrent de même,

s'emploient fur les mêmes cordes du Ton ; de forte que fouvent on ne peut difcerner celui que l'Auteur a voulu employer qu'à l'aide de l'Accord fuivant qui le fauve, & qui eft différent dans l'un & dans l'autre cas.

Pour faire ce difcernement on confidère le progrès diatonique de deux Notes qui font la Quinte & la Sixte, & qui, formant entr'elles un Intervalle de Seconde font l'une & l'autre la Diffonnance de l'Accord. Or, ce progrès eft déterminé par le mouvement de la Baffe. Si donc, de ces deux Notes, la fupérieure eft diffonnante, elle montera d'un Degré dans l'Accord fuivant, l'inférieure reftera en place, & l'Accord fera une Sixte-ajoutée. Si c'eft l'inférieure qui eft diffonnante, elle defcendera dans l'Accord fuivant, la fupérieure reftera en place, & l'accord fera celui de grande-Sixte. Voyez les deux cas du *Double-emploi*, Planche D. Fig. 12.

A l'égard du Compofiteur, l'ufage qu'il peut faire du *Double-emploi* eft de confidérer l'Accord qui le comporte fous une face pour y entrer & fous l'autre pour en fortir; de forte qu'y étant arrivé comme à un Accord de Sixte-ajoutée, il le fauve comme un Accord de grande Sixte, & réciproquement.

M. d'Alembert a fait voir qu'un des princiqaux ufages de *Double emploi* eft de pouvoir porter la fucceffion diatonique de la Gamme jufqu'à l'Octave, fans changer de Mode, du moins en montant; car en defcendant on en change. On trouvera, (*Planche D. Fig. 13.*) l'exemple de cette Gamme & de fa Baffe-fondamentale. Il eft évident, felon le fyftême de Mr Rameau, que toute la fucceffion harmonique qui en réfulte eft dans le même Ton; car on n'y employe à la rigueur, que les trois Accords, de la Tonique, de la Dominante, & de la fous-Dominante; ce dernier donnant par le *Double-emploi* celui de Septième de la feconde Note, qui s'emploie fur la Sixième.

A l'égard de ce qu'ajoute M. d'Alembert dans fes Élémens de Mufique, *page 80*, & qu'il répète dans l'Encyclopédie, Article *Double-emploi*; favoir, que l'Accord de Septième *re fa la ut*, quand même on le regarderoit comme renverfé de *fa la ut re*, ne peut être fuivi de l'Accord *ut mi fol ut*, je ne puis être de fon avis fur ce point.

La preuve qu'il en donne eſt que la Diſſonnance *ut* du premier accord ne peut être ſauvée dans le ſecond; & cela eſt vrai, puiſqu'elle reſte en place : mais dans cet Accord de Septième *re fa la ut* renverſé de cet Accord *fa la ut re* de Sixte-ajoutée, ce n'eſt point *ut* mais *re* qui eſt la Diſſonnance; laquelle, par conſéquent, doit être ſauvée en montant ſur *mi*, comme elle fait réellement dans l'Accord ſuivant; tellement que cette marche eſt forcée dans la Baſſe même, qui de *re* ne pourroit ſans faute retourner à *ut*, mais doit monter à *mi* pour ſauver la Diſſonnance.

M. d'Alembert fait voir enſuite que cet accord *re fa la ut*, précédé & ſuivi de celui de la Tonique, ne peut s'autoriſer par le *Douple-emploi*; & cela eſt encore très-vrai, puiſque cet Accord, quoique chiffré d'un 7, n'eſt traité comme Accord de Septième, ni quand on y entre, ni quand on en ſort, ou du moins qu'il n'eſt point néceſſaire de le traiter comme tel, mais ſimplement comme un renverſement de la Sixte-ajoutée, dont la Diſſonnance eſt à la Baſſe; ſur quoi l'on ne doit pas oublier que cette Diſſonnance ne ſe prépare jamais. Ainſi: quoique dans un tel paſſage il ne ſoit pas queſtion du *Double-emploi*, que l'Accord de Septième n'y ſoit qu'apparent & impoſſible à ſauver dans les règles, cela n'empêche pas que le paſſage ne ſoit bon & régulier, comme je viens de le prouver aux Théoriciens, & comme je vais le prouver aux Artiſtes, par un exemple de ce paſſage, qui sûrement ne ſera condamné d'aucun d'eux, ni juſtifié par aucune autre Baſſe-fondamentale que la mienne. (Voyez *Planche* D. *Fig.* 14.)

J'avoue que ce renverſement de l'Accord de Sixte-ajoutée, qui tranſporte la Diſſonnance à la Baſſe, a été blâmé par M. Rameau : cet Auteur, prenant pour Fondamental l'Accord de Septième qui en réſulte, a mieux aimé faire deſcendre Diatoniquement la Baſſe-Fondamentale, & ſauver une Septième par une autre Septième, que d'expliquer cette Septième par un renverſement. J'avois relevé cette erreur & beaucoup d'autres dans des papiers qui depuis long-temps avoient paſſé dans les mains de M. d'Alembert, quand il fit ſes Élémens de Muſique; de ſorte que ce n'eſt pas ſon ſentiment que j'attaque, c'eſt le mien que je défends.

Au reste, on ne sauroit user avec trop de réserve du *Double-emploi*, & les plus grands Maîtres sont les plus sobres à s'en servir.

DOUBLE-FUGUE. *s. f.* On fait une *Double-Fugue*, lorsqu'à la suite d'une Fugue déja annoncée, on annonce une autre Fugue d'un dessein tout différent; & il faut que cette seconde Fugue ait sa réponse & ses rentrées ainsi que la première; ce qui ne peut guères se pratiquer qu'à quatre Parties. (Voyez FUGUE.) On peut, avec plus de Parties, faire entendre à la fois un plus grand nombre encore de différentes Fugues : mais la confusion est toujours à craindre, & c'est alors le chef-d'œuvre de l'art de les bien traiter. Pour cela il faut, dit M. Rameau, observer autant qu'il est possible, de ne les faire entrer que l'une après l'autre; sur-tout la première fois, que leur progression soit renversée, qu'elles soient caractérisées différemment, & que si elles ne peuvent être entendues ensemble, au moins une portion de l'une s'entende avec une portion de l'autre. Mais ces exercices pénibles sont plus faits pour les écoliers que pour les maîtres; ce sont les semelles de plomb qu'on attache aux pieds des jeunes Coureurs pour les faire courir plus légérement quand ils en sont délivrés.

DOUBLE-OCTAVE. *s. f.* Intervalle composé de deux Octaves, qu'on appelle autrement *Quinzième*, & que les Grecs appelloient *Disdiapason*.

La *Double-Octave* est en raison doublée de l'Octave simple, & c'est le seul Intervalle qui ne change pas de nom en se composant avec lui-même.

DOUBLE-TRIPLE. Ancien nom de la Triple de Blanches ou de la Mesure à trois pour deux, laquelle se bat à trois Temps, & contient une Blanche pour chaque Temps. Cette Mesure n'est plus en usage qu'en France, où même elle commence à s'abolir.

DOUX. *adj pris adverbialement.* Ce mot en Musique est opposé à *Fort*, & s'écrit au-dessus des Portées pour la Musique Françoise, & au-dessous pour l'Italienne dans les endroits où l'on veut faire diminuer le bruit, tempérer & radoucir l'éclat & la véhémence du Son, comme dans les Échos, & dans les Parties d'Accompagnement. Les Italiens écrivent *Dolce* & plus communément *Piano* dans le même sens; mais leurs Puristes en Musique soutiennent

que ces deux mots ne ſont pas ſynonymes, & que c'eſt par abus que pluſieurs Auteurs les emploient comme tels. Ils diſent que *Piano* ſignifie ſimplement une modération de ſon, une diminution de bruit; mais que *Dolce* indique, outre cela, une manière de jouer *più ſoave*, plus douce, plus liée, & répondant à-peu-près au mot *Louré* des François.

Le *Doux* a trois nuances qu'il faut bien diſtinguer; ſavoir le *Demi-jeu*, le *Doux*, & le *très-Doux*. Quelques voiſines que paroiſſent être ces trois nuances, un Orcheſtre entendu les rend très-ſenſibles & très-diſtinctes.

DOUZIÈME. *ſ. f.* Intervalle compoſé de onze Degrés conjoints, c'eſt-à-dire, de Douze Sons diatoniques en comptant les deux extrêmes: C'eſt l'Octave de la Quinte. (Voyez QUINTE.)

Toute corde ſonore rend, avec le Son principal, celui de la *Douzième*, plutôt que celui de la Quinte, parce que cette *Douzième* eſt produite par une aliquote de la corde entière qui eſt le tiers; au lieu que les deux tiers qui donneroient la Quinte, ne ſont pas une aliquote de cette même corde.

DRAMATIQUE. *adj.* Cette épithète ſe donne à la Muſique imitative, propre aux Pièces de Théatre qui ſe chantent, comme les Opéra. On l'appelle auſſi Muſique Lyrique. (Voy. IMITATION.)

DUO. *ſ. m.* Ce nom ſe donne en général à toute Muſique à deux Parties, mais on en reſtraint aujourd'hui le ſens à deux Parties récitantes, vocales ou inſtrumentales, à l'excluſion des ſimples Accompagnemens qui ne ſont comptés pour rien. Auſſi l'on appelle *Duo* une Muſique à deux Voix, quoiqu'il y ait une troiſième Partie pour la Baſſe-continue, & d'autres pour la Symphonie. En un mot, pour conſtituer un *Duo* il faut deux Parties principales, entre leſquelles le Chant ſoit également diſtribué.

Les règles du *Duo* & en général de la Muſique à deux Parties, ſont les plus rigoureuſes pour l'Harmonie; on y défend pluſieurs paſſages, pluſieurs mouvemens qui ſeroient permis à un plus grand nombre de Parties: car tel paſſage ou tel Accord qui plaît à la faveur d'un troiſième ou d'un quatrième Son, ſans eux choqueroit l'oreille. D'ailleurs, on ne ſeroit pas pardonnable de mal choiſir, n'ayant que deux Sons à prendre dans chaque Accord. Ces règles étoient encore bien plus ſévères autrefois; mais on s'eſt relâché ſur

sur tout cela dans ces derniers temps, où tout le monde s'est mis à composer.

On peut envisager le *Duo* sous deux aspects; savoir simplement comme un Chant à deux Parties, tel par exemple que le premier verset du *Stabat* de Pergolèse, *Duo* le plus parfait & le plus touchant qu'il soit sorti de la plume d'aucun Musicien; ou comme partie de la Musique imitative & théatrale, tels que sont les *Duo* des Scènes d'Opéra. Dans l'un & dans l'autre cas, le *Duo* est de toutes les sortes de Musique celle qui demande le plus de goût, de choix, & la plus difficile à traiter sans sortir de l'unité de Mélodie. On me permettra de faire ici quelques observations sur le *Duo* Dramatique, dont les difficultés particulières se joignent à celles qui sont communes à tous les *Duo*.

L'Auteur de la Lettre sur l'Opéra d'*Omphale* a sensément remarqué que les *Duo* sont hors de la nature dans la Musique imitative : car rien n'est moins naturel que de voir deux personnes se parler à la fois durant un certain temps, soit pour dire la même chose, soit pour se contredire, sans jamais s'écouter ni se répondre; & quand cette supposition pourroit s'admettre en certains cas, ce ne seroit pas du moins dans la Tragédie, où cette indécense n'est convenable ni à la dignité des personnages qu'on y fait parler, ni à l'éducation qu'on leur suppose. Il n'y a donc que les transports d'une passion violente qui puissent porter deux Interlocuteurs héroïques à s'interrompre l'un l'autre, à parler tous deux à la fois; & même, en pareil cas, il est très-ridicule que ces discours simultanés soient prolongés de manière à faire une suite chacun de leur côté.

Le premier moyen de sauver cette absurdité est donc de ne placer les *Duo* que dans des situations vives & touchantes, où l'agitation des Interlocuteurs les jette dans une sorte de délire capable de faire oublier aux Spectateurs & à eux-mêmes ces bienséances théatrales qui renforcent l'illusion dans les scènes froides, & la détruisent dans la chaleur des passions. Le second moyen est de traiter le plus qu'il est possible le *Duo* en Dialogue. Ce Dialogue ne doit pas être phrasé & divisé en grandes périodes comme celui du Récitatif, mais formé d'interrogations, de réponses, d'exclamations vives & courtes, qui donnent occasion à

la Mélodie de passer alternativement, & rapidement d'une Partie à l'autre, sans cesser de former une suite que l'oreille puisse saisir. Une troisième attention est de ne pas prendre indifféremment pour sujets toutes les passions violentes; mais seulement celles qui sont susceptibles de la Mélodie douce & un peu contrastée convenable au *Duo*, pour en rendre le chant accentué & l'Harmonie agréable. La fureur, l'emportement marchent trop vîte; on ne distingue rien, on n'entend qu'un aboiement confus, & le *Duo* ne fait point d'effet. D'ailleurs, ce retour perpétuel d'injures, d'insultes conviendroit mieux à des Bouviers qu'à des Héros, & cela ressemble tout-à-fait aux fanfaronades de gens qui veulent se faire plus de peur que de mal. Bien moins encore faut-il employer ces propos doucereux d'*appas*, de *chaînes*, de *flammes*; jargon plat & froid que la passion ne connut jamais, & dont la bonne Musique n'a pas plus besoin que la bonne Poésie. L'instant d'une séparation, celui où l'un des deux Amans va à la mort ou dans le bras d'un autre; le retour sincère d'un infidèle; le touchant combat d'une mère & d'un fils voulant mourir l'un pour l'autre; tous ces momens d'affliction où l'on ne laisse pas de verser des larmes délicieuses : voilà les vrais sujets qu'il faut traiter en *Duo* avec cette simplicité de paroles qui convient au langage du cœur. Tous ceux qui ont fréquenté les Théatres Lyriques savent combien ce seul mot *addio* peut exciter d'attendrissement & d'émotion dans tout un Spectacle. Mais si-tôt qu'un trait d'esprit ou un tour phrasé se laisse appercevoir, à l'instant le charme est détruit, & il faut s'ennuyer ou rire.

Voilà quelques-unes des observations qui regardent le Poëte. A l'égard du Musicien, c'est à lui de trouver un chant convenable au sujet, & distribué de telle sorte que, chacun des Interlocuteurs parlant à son tour, toute la suite du Dialogue ne forme qu'une Mélodie, qui, sans changer de sujet, ou du moins sans altérer le mouvement, passe dans son progrès d'une Partie à l'autre, sans cesser & sans enjamber. Les *Duo* qui font le plus d'effet sont ceux des Voix égales, parce que l'Harmonie en est plus rapprochée; & entre les Voix égales, celles qui font le plus d'effet sont le Dessus, parce que leur Diapason plus aigu se rend plus distinct, & que le Son en est plus touchant. Aussi les *Duo* de cette espèce sont-

ils les ſeuls employés par les Italiens dans leurs Tragédies, & je ne doute pas que l'uſage des Caſtrati dans les rolles d'hommes ne ſoit dû en partie à cette obſervation. Mais quoiqu'il doive y avoir égalité entre les Voix, & unité dans la Mélodie, ce n'eſt pas à dire que les deux Parties doivent être exactement ſemblables dans leur tour de chant : car outre la diverſité des ſtyles qui leur convient, il eſt très-rare que la ſituation des deux Acteurs ſoit ſi parfaitement la même qu'ils doivent exprimer leurs ſentimens de la même manière : ainſi le Muſicien doit varier leur Accent & donner à chacun des deux le caractère qui peint le mieux l'état de ſon ame, ſur-tout dans le Récit alternatif.

Quand on joint enſemble les deux Parties (ce qui doit ſe faire rarement & durer peu), il faut trouver un Chant ſuſceptible d'une marche par Tierces ou par Sixtes, dans laquelle la ſeconde Partie faſſe ſon effet ſans ſe diſtraire de la première. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.) Il faut garder la dureté des Diſſonnances, les Sons perçans & renforcés, le *Fortiſſimo* de l'Orcheſtre pour des inſtans de déſordres & de tranſports où les Acteurs, ſemblant s'oublier eux-mêmes, portent leur égarement dans l'ame de tout ſpectateur ſenſible, & lui font éprouver le pouvoir de l'Harmonie ſobrement ménagée ; mais ces inſtans doivent être rares, courts & amenés avec art. Il faut, par une Muſique douce & affectueuſe, avoir déja diſpoſé l'oreille & le cœur à l'émotion, pour que l'une & l'autre ſe prêtent à ces ébranlemens violens, & il faut qu'ils paſſent avec la rapidité qui convient à notre foibleſſe ; car quand l'agitation eſt trop forte, elle ne peut durer, & tout ce qui eſt au-delà de la nature ne touche plus.

Comme je ne me flatte pas d'avoir pu me faire entendre partout aſſez clairement dans cet article, je crois devoir y joindre un exemple ſur lequel le Lecteur, comparant mes idées, pourra les concevoir plus aiſément. Il eſt tiré de l'Olympiade de M. Métaſtaſio ; les curieux feront bien de chercher dans la Muſique du même Opéra, par Pergolèſe, comment ce premier Muſicien de ſon temps & du nôtre a traité ce *Duo* dont voici le ſujet.

Mégaclès s'étant engagé à combattre pour ſon ami dans des jeux où le prix du vainqueur doit être la belle Ariſtée, retrouve dans cette même Ariſtée la maîtreſſe qu'il adore. Charmée du

combat qu'il va soutenir & qu'elle attribue à son amour pour elle, Aristée lui dit à ce sujet, les choses les plus tendres, auxquelles il répond non moins tendrement; mais avec le désespoir secret de ne pouvoir retirer sa parole, ni se dispenser de faire, aux dépens de tout son bonheur, celui d'un ami auquel il doit la vie. Aristée, allarmée de la douleur qu'elle lit dans ses yeux, & que confirment ses discours équivoques & interrompus, lui témoigne son inquiétude, & Mégaclès ne pouvant plus supporter à la fois son désespoir & le trouble de sa maîtresse, part sans s'expliquer & la laisse en proie aux plus vives craintes. C'est dans cette situation qu'ils chantent le *Duo* suivant.

MÉGACLÈS.

Mia vita . . . . . . addio.
Ne' giorni tuoi felici
Ricordati di me.

ARISTÉE.

Perchè così mi dici,
Anima mia, Perchè?

MÉGACLÈS.

Taci, bell' Idol mio.

ARISTÉE.

Parla, mio dolce amor.

ENSEMBLE.

MÉGACLÈS. *Ah! che parlando,* } *oh Dio!*
ARISTÉE. *Ah! che tacendo,* }
Tu mi traffigi il cor!

ARISTÉE, *à part.*

Veggio languir chi adoro,
Ne intendo il suo languir!

MÉGACLÈS, *à part.*

Di gelosia mi moro,
E non lo posso dir!

ENSEMBLE.

Chi mai provò di questo
Affanno più funesto,
Più barbaro dolor?

Bien que tout ce Dialogue semble n'être qu'une suite de la Scène, ce qui le rassemble en un seul *Duo*, c'est l'unité de Dessein par laquelle le Musicien en réunit toutes les Parties, selon l'intention du Poëte.

A l'égard des *Duo* Bouffons qu'on emploie dans les Intermèdes & autres Opéra Comiques, ils ne sont pas communément à Voix égales, mais entre Basse & Dessus. S'ils n'ont pas la pathétique des *Duo* tragiques, en revanche ils sont susceptibles d'une variété plus piquante, d'accens plus différens & de caractères plus marqués. Toute la gentillesse de la coquetterie, toute la charge des rolles à manteaux, tout le contraste des sottises de notre sexe & de la ruse de l'autre, enfin toutes les idées accessoires dont le sujet est susceptible; ces choses peuvent concourir toutes à jetter de l'agrément & de l'intérêt dans ces *Duo*, dont les règles sont d'ailleurs les mêmes que des précédens, en ce qui regarde le Dialogue & l'unité de Mélodie. Pour trouver un *Duo* comique parfait à mon gré dans toutes ses Parties, je ne quitterai point l'Auteur immortel qui m'a fourni les deux autres exemples, mais je citerai le premier *Duo* de la *Serva Padrona* : *Lo conosco à quelg' occhietti*, &c. & je citerai hardiment comme un modele de Chant agréable, d'unité de Mélodie, d'Harmonie simple, brillante & pure, d'accent, de dialogue & de goût; auquel rien ne peut manquer, quand il sera bien rendu, & qu'il aura des auditeurs qui sauront l'entendre & l'estimer ce qu'il vaut.

DUPLICATION. *s. f.* Terme de Plain-Chant. L'Intonation par *Duplication* se fait par une sorte de Périelèse, en doublant la pénultième Note du mot qui termine l'Intonation; ce qui n'a

lieu que lorſque cette pénultième Note eſt immédiatement au-deſſous de la dernière. Alors la *Duplication* ſert à la marquer davantage, en manière de Note ſenſible.

DUR. *adj.* On appelle ainſi tout ce qui bleſſe l'oreille par ſon âpreté. Il y a des Voix *Dures* & glapiſſantes, des Inſtrumens aigres & *Durs*, des compoſitions *Dures*. La *Dureté* du Béquarre lui fit donner autrefois le nom de B *Dur*. Il y a des Intervalles *Durs* dans la Mélodie; tel eſt le progrès Diatonique des trois Tons, ſoit en montant ſoit en deſcendant; & telles ſont en général toutes les Fauſſes-Relations. Il y a dans l'Harmonie des Accords *Durs*; tels que ſont le Triton, la Quinte ſuperflue, & en général toutes les Diſſonnances majeures. La *Dureté* prodiguée révolte l'oreille & rend une Muſique déſagréable; mais ménagée avec art, elle ſert au clair-obſcur, & ajoute à l'expreſſion.

E.

E *si mi*, E *la mi*, ou simplément E. Troisième Son de la Gamme de l'Arétin, que l'on appelle autrement *Mi* (Voyez GAMME.)

ECBOLÉ, ou *Elevation*. C'étoit, dans les plus anciennes Musiques Grecques, une altération du Genre Enharmonique, lorsqu'une Corde étoit accidentellement élevée de cinq Dièses au-dessus de son Accord ordinaire.

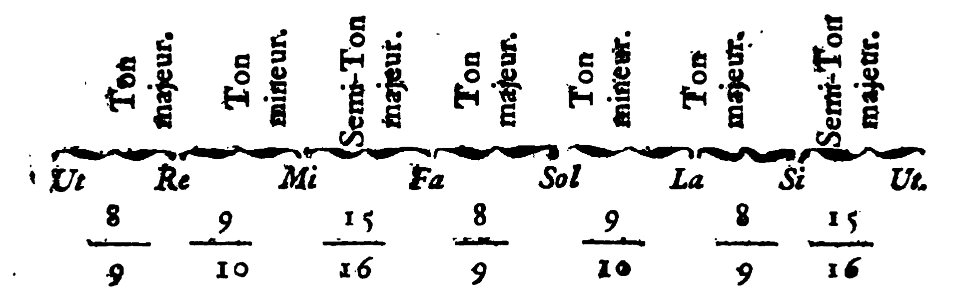
ÉCHELLE. *s. f.* C'est le nom qu'on a donné à la succession Diatonique des septs Notes, *ut re mi fa sol la si*, de la Gamme notée, parce que ces Notes se trouvent rangées en manière d'Échelons sur les Portées de notre Musique.

Cette énumération de tous les Sons Diatoniques de notre Systême, rangés par ordre, que nous appellons *Echelle* : les Grecs dans le leur l'appelloient Tétracorde, parce qu'en effet leur *Echelle* n'étoit composée que de quatre Sons qu'ils répétoient de Tétracorde en Tétracorde, comme nous faisons d'Octave en Octave. (Voyez TÉTRACORDE.)

Saint Grégoire fut, dit-on, le premier qui changea les Tétracordes des Anciens en un Eptacorde ou Systême de sept Notes; au bout desquelles, commençant une autre Octave, on trouve des Sons semblables répétés dans le même ordre. Cette découverte est très-belle, & il semblera singulier que les Grecs, qui voyoient fort bien les propriétés de l'Octave, aient cru, malgré cela, devoir rester attachés à leurs Tétracordes. Grégoire exprima ces sept Notes avec les sept premières lettres de l'Alphabet Latin. Gui Arétin donna des noms aux six premières; mais il négligea d'en donner un à la septième qu'on a depuis appellée *si*, & qui n'a point encore d'autre nom que B *mi*, chez la plupart des Peuples de l'Europe.

Il ne faut pas croire que les rapports des Tons & semi-Tons dont l'*Echelle* est composée, soient des choses purement arbitraires, & qu'on eût pu, par d'autres divisions tout aussi bonnes, donner aux Sons de cette *Echelle* un ordre & des rapports différens. Notre Systême Diatonique est le meilleur à certains égards, parce qu'il

eſt engendré par les Conſonnances & par les différences qui ſont entr'elles. » Que l'on ait entendu pluſieurs fois », dit Mr Sau- » veur, » l'Accord de la Quinte & celui de la Quarte, on eſt porté » naturellement à imaginer la différence qui eſt entr'eux ; elle s'u- » nit & ſe lie avec eux dans notre eſprit & participe à leur agré- » ment : voilà le Ton majeur. Il en va de même du Ton mineur, » qui eſt la différence de la Tierce mineure à la Quarte ; & du » ſemi-Ton majeur, qui eſt celle de la même Quarte à la Tierce » majeure «. Or le Ton majeur, & le Ton mineur & le ſemi-Ton majeur ; voilà les Degrés Diatoniques dont notre *Echelle* eſt compoſée ſelon les rapports ſuivants.



Pour faire la preuve de ce calcul il faut compoſer tous les rapports compris entre deux termes conſonnans, & l'on trouvera que leur produit donne exactement le rapport de la Conſonnance ; & ſi l'on réunit tous les termes de l'*Echelle*, on trouvera le rapport total en raiſon ſous double ; c'eſt-à-dire, comme 1 eſt à 2 : ce qui eſt en effet le rapport exact des deux termes extrêmes ; c'eſt-à-dire de l'*ut* à ſon Octave.

L'*Echelle* qu'on vient de voir eſt celle qu'on nomme naturelle ou Diatonique ; mais les modernes, diviſant ſes Degrés en d'autres Intervalles plus petits, en ont tiré un autre *Echelle* qu'ils ont appellée *Echelle* ſemi-Tonique ou Chromatique, parce qu'elle procède par ſemi-Tons.

Pour former cette *Echelle*, on n'a fait que partager ces deux Intervalles égaux ou ſuppoſés tels, chacun des cinq Tons entiers de l'Octave, ſans diſtinguer le Ton majeur du Ton mineur ; ce qui, avec les deux ſemi-Tons majeurs qui s'y trouvoient déja, fait

fait une ſucceſſion de douze ſemi-Tons ſur treize Sons conſécutifs d'une Octave à l'autre.

L'uſage de cette *Echelle* eſt de donner les moyens de Moduler ſur telle Note qu'on veut choiſir pour fondamentale, & de pouvoir, non-ſeulement faire ſur cette Note un Intervalle quelconque, mais y établir une *Echelle* Diatonique, ſemblable à l'*Echelle* Diatonique de l'*ut*. Tant qu'on s'eſt contenté d'avoir pour Tonique une Note de la Gamme, priſe à volonté, ſans s'embarraſſer ſi les Sons par leſquels devoit paſſer la Modulation, étoient avec cette Note, & entre eux dans les rapports convenables, l'*Echelle* ſemi-Tonique étoit peu néceſſaire; quelque *fa* Dièſe, quelque *ſi* Bémol compoſoient ce qu'on appelloit les *Feintes* de la Muſique : c'étoit ſeulement deux touches à ajouter au Clavier Diatonique. Mais depuis qu'on a cru ſentir la néceſſité d'établir entre les divers Tons une ſimilitude parfaite, il a fallu trouver des moyens de tranſporter les mêmes Chants & les mêmes Intervalles plus haut ou plus bas, ſelon le Ton que l'on choiſiſſoit. L'*Echelle* Chromatique eſt donc devenue d'une néceſſité indiſpenſable; & c'eſt par ſon moyen qu'on porte un Chant ſur tel Degré du Clavier que l'on veut choiſir, & qu'on le rend exactement ſur cette nouvelle poſition tel qu'il peut avoir été imaginé pour un autre.

Ces cinq Sons ajoutés ne forment pas dans la Muſique de nouveaux Degrés : mais ils ſe marquent tous ſur le Degré le plus voiſin, par un Bémol ſi le Degré eſt plus haut; par un Dièſe s'il eſt plus bas : & la Note prend toujours le nom du Degré ſur lequel elle eſt placée. (Voyez BÉMOL & DIÈSE.)

Pour aſſigner maintenant les rapports de ces nouveaux Intervalles, il faut ſavoir que dans les deux Parties ou ſemi-Tons qui compoſent le Ton majeur, ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 128 à 135; & que les deux qui compoſent auſſi le Ton mineur, ſont dans les rapports de 15 à 16 & de 24 à 25 : de ſorte qu'en diviſant toute l'Octave ſelon l'*Echelle* ſemi-Tonique, on en a tous les termes dans les rapports exprimés dans la *Pl.* L. *Fig.* 1.

Mais il faut remarquer que cette diviſion, tirée de M. Malcolm, paroît à bien des égards manquer de juſteſſe. Première-

ment, les ſemi-Tons qui doivent être mineurs y ſont majeurs, & celui du *ſol* Dièſe au *la*, qui doit être majeur, y eſt mineur. En ſecond lieu, pluſieurs Tierces majeures, comme celle du *la* à l'*ut* Dièſe, & du *mi* au *ſol* Dièſe, y ſont trop fortes d'un Comma; ce qui doit les rendre inſupportables. Enfin le ſemi-Ton moyen y étant ſubſtitué au ſemi-Ton maxime, donne des Intervalles faux par-tout où il eſt employé. Sur quoi l'on ne doit pas oublier que ce ſemi-Ton moyen eſt plus grand que le majeur même; c'eſt-à-dire, moyen entre le maxime & le majeur. (Voy. SEMI-TON.)

Une diviſion meilleure & plus naturelle ſeroit donc de partager le Ton majeur en deux ſemi-Tons, l'un mineur de 24 à 25, & l'autre maxime de 25 à 27, laiſſant le Ton mineur diviſé en deux ſemi-Tons, l'un majeur & l'autre mineur, comme dans la Table ci-deſſus.

Il y a encore deux autres *Echelles* ſemi-Toniques, qui viennent des deux autres manières de diviſer l'Octave par ſemi-Tons.

La première ſe fait en prenant une moyenne Harmonique ou Arithmétique entre les deux termes du Ton majeur, & une autre entre ceux du Ton mineur, qui diviſe l'un & l'autre Ton en deux ſemi-Tons preſque égaux : ainſi le Ton majeur $\frac{8}{9}$ eſt diviſé en $\frac{16}{17}$ & $\frac{17}{18}$ arithmétiquement, les nombres repréſentant les longueurs des Cordes; mais quand ils repréſentent les vibrations, les longueurs des Cordes ſont réciproques & en proportion harmoniques, comme 1 $\frac{16}{17}$ $\frac{8}{9}$ ce qui met le plus grand ſemi-Ton au grave.

De la même manière le Ton mineur $\frac{9}{10}$ ſe diviſe arithmétiquement en deux ſemi-Tons $\frac{18}{19}$ & $\frac{19}{20}$, ou réciproquement 1 $\frac{18}{19}$ $\frac{9}{10}$: mais cette dernière diviſion n'eſt pas harmonique.

Toute l'Octave ainſi calculée donne les rapports exprimés dans la *Planche* L. *Fig.* 2.

M. Salmon rapporte, dans les Tranſactions Philoſophiques, qu'il a fait devant la Sociétée Royale une expérience de cette *Echelle* ſur des cordes diviſées exactement ſelon ces proportions, & qu'elles furent parfaitement d'accords avec d'autres Inſtrumens touchés par les meilleures mains. M. Malcolm ajoute qu'ayant calculé & comparé ces rapports, il en trouva un plus grand nombre de faux dans cette *Echelle*, que dans la précédente;

mais que les erreurs étoient conſidérablement moindres ; ce qui fait compenſation.

Enfin l'autre *Echelle* ſemi-Tonique eſt celle des Ariſtoxéniens, dont le P. Merſenne a traité fort au long, & que M. Rameau a tenté de renouveller dans ces derniers temps. Elle conſiſte à diviſer géométriquement l'Octave par onze moyennes proportionelles en douze ſemi-Tons parfaitement égaux. Comme les rapports n'en ſont pas rationnels, je ne donnerai point ici ces rapports qu'on ne peut exprimer que par la formule même, ou par le logarithmes des termes de la progreſſion entre les extrêmes 1 & 2. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

Comme au Genre Diatonique & au Chromatique, les Harmoniſtes en ajoutent un troiſième, ſavoir l'Enharmonique ; ce troiſième Genre doit avoir auſſi ſon *Echelle*, du moins par ſuppoſition : car quoique les Intervalles vraiment Enharmoniques n'exiſtent point dans notre Clavier, il eſt certain que tout paſſage Enharmonique les ſuppoſe, & que l'eſprit corrigeant ſur ce point la ſenſation de l'oreille, ne paſſe alors d'une idée à l'autre qu'à la faveur de cet Intervalle ſous-entendue. Si chaque Ton étoit exactement compoſé de deux ſemi-Tons mineurs, tout Intervalle Enharmonique ſeroit nul, & ce Genre n'exiſteroit pas. Mais comme un Ton mineur même contient plus de deux ſemi-Tons mineurs, le complément de la ſomme de ces deux ſemi-Tons au Ton ; c'eſt-à-dire l'eſpace qui reſte entre le Dièſe de la Note inférieure, & le Bémol de la ſupérieure, eſt préciſément l'Intervalle Enharmonique, appellé communément Quart-de-Ton. Ce Quart-de-Ton eſt de deux eſpèces, ſavoir l'Enharmonique majeur & l'Enharmonique mineur, dont on trouvera les rapports au mot QUART-DE-TON.

Cette explication doit ſuffire à tout Lecteur pour concevoir aiſément l'*Echelle* Enharmonique que j'ai calculée & inſérée dans la *Planche* L. *Fig. 3*. Ceux qui chercheront de plus grands éclairciſſemens ſur ce point, pourront lire le mot ENHARMONIQUE.

ECHO. *ſ. m.* Son renvoyé ou réfléchi par un corps ſolide, & qui par-là ſe répète & ſe renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du Grec ἠχὼ, Son.

On appelle auſſi *Echo* le lieu où la répétition ſe fait entendre.

On distingue les *Echos* pris en ce sens, en deux espèces; savoir: 1°. L'*Echo simple* qui ne répète la voix qu'une fois, & 2°. l'*Echo double* ou *multiple* qui répète les mêmes Sons deux ou plusieurs fois.

Dans les *Echos* simples il y en a de Toniques, c'est-à-dire, qui ne répètent que le Son musical & soutenu; & d'autres Syllabiques, qui répètent aussi la voix parlante.

On peut tirer parti des *Echos* multiples, pour former des Accords & de l'Harmonie avec une seule Voix, en faisant entre la Voix & l'*Echo* une espèce de Canon dont la Mesure doit être reglée sur le Temps qui s'écoule entre les Sons prononcés & les mêmes Sons répétés. Cette manière de faire un Concert à soi tout seul, devroit, si le Chanteur étoit habile, & l'*Echo* vigoureux, paroître étonnante & presque magique aux Auditeurs non prévenus.

Le nom d'*Echo* se transporte en Musique à ces sortes d'Airs ou de Pièces dans lesquels, à l'imitation de l'*Echo*, l'on répète de temps en temps, & fort doux, un certain nombre de Notes. C'est sur l'Orgue qu'on emploie le plus communément cette manière de jouer, à cause de la facilité qu'on à de faire des *Echos* sur le Positif; on peut faire aussi des *Echos* sur le Clavecin, au moyen du petit Clavier.

L'Abbé Brossard dit qu'on se sert quelquefois du mot *Echo* en la place de celui de *Doux* ou *Piano*, pour marquer qu'il faut adoucir la Voix ou le Son de l'Instrument, comme pour faire un *Echo*. Cet usage ne subsiste plus.

ÉCHOMETRE. *s. m.* Espèce d'Echelle graduée, ou de Règle divisée en plusieurs parties, dont on se sert pour mesurer la durée ou longueur des Sons, pour déterminer leurs valeurs diverses, & même les rapports de leurs Intervalles.

Ce mot vient du Grec ἠχὼ, *Son*, & de μέτρον, *Mesure*.

Je n'entreprendrai pas la description de cette machine, parce qu'on n'en fera jamais usage, & qu'il n'y a de bon *Echometre* qu'une oreille sensible & une longue habitude de la Musique. Ceux qui voudront en savoir là-dessus davantage, peuvent consulter le Mémoire de Monsieur Sauveur, inséré dans ceux de l'Académie des Sciences *année* 1701. Ils y trouveront deux Echelles de cette espèce; l'une de M. Sauveur, & l'autre de M. Loulié. (Voyez aussi l'article CHRONOMETRE.)

ECLYSE. *f. f.* Abaiſſement. C'étoit, dans les plus anciennes Muſique Grecques, une altération dans le Genre Enharmonique, lorſqu'une corde étoit accidentellement abaiſſée de trois Dièſes au-deſſous de ſon Accord ordinaire. Ainſi l'*Eclyſe* étoit le contraire du *Spondéaſme*.

ECMÈLE. *adj.* Les Sons *Ecmèles* étoient, chez les Grecs, ceux de la voix inappréciable ou parlante, qui ne peut fournir de Mélodie; par oppoſition aux Sons *Emmèles* ou Muſicaux.

EFFET. *ſ. m.* Impreſſion agréable & forte que produit une excellente Muſique ſur l'oreille & l'eſprit des écoutans : ainſi le ſeul mot *Effet* ſignifie en Muſique un grand & bel *Effet*. Et non-ſeulement on dira d'un ouvrage qu'il fait de l'*Effet*; mais on y diſtinguera, ſous le nom de *Choſes d'Effet*, toutes celles où la ſenſation produite paroît ſupérieure aux moyens employés pour l'exciter.

Une longue pratique peut apprendre à connoître ſur le papier les choſes d'*Effet*; mais il n'y a que le Génie qui les trouve. C'eſt le défaut des mauvais Compoſiteurs & de tous les Commençans, d'entaſſer Parties ſur Parties, Inſtrumens ſur Inſtrumens, pour trouver l'*Effet* qui les ſuit, & d'ouvrir, comme diſoit un Ancien, une grande bouche pour ſouffler dans une petite Flûte. Vous diriez, à voir leurs partitions ſi chargées, ſi hériſſées, qu'ils vont vous ſurprendre par des *Effets* prodigieux, & ſi vous êtes ſurpris en écoutant tout cela, c'eſt d'entendre une petite Muſique maigre, chétive, confuſe, ſans *Effet*, & plus propre à étourdir les oreilles qu'à les remplir. Au contraire l'œil cherche ſur les Partitions des grands maîtres ces *Effets* ſublimes & raviſſans que produit leur Muſique exécutée. C'eſt que les menus détails ſont ignorés ou dédaignés du vrai génie, qu'il ne nous amuſe point par des foules d'objets petits & puériles, mais qu'il nous émeut par de grands *Effets*, & que la force & la ſimplicité réunies forment toujours ſon caractère.

ÉGAL. *adj.* Nom donné par les Grecs au Syſtème d'Ariſtoxène, parce que cet Auteur diviſoit généralement chacun de ſes Tétracordes en trente parties égales, dont il aſſignoit enſuite un certain nombre à chacune des trois diviſions du Tétracorde, ſelon le Genre & l'eſpèce du Genre qu'il vouloit établir. (Voyez GENRE, SYSTEME.)

ÉLÉGIE. Sorte de Nome pour les Flûtes, inventé, dit-on, par Sacadas Argien.

ÉLÉVATION. *s. f.* *Arsis.* L'*Elévation* de la main ou du pied, en battant la Mesure, sert à marquer le Temps foible & s'appelle proprement *Levé* : c'étoit le contraire chez les Anciens. L'*Elévation* de la voix en chantant, c'est le mouvement par lequel on la porte à l'aigu.

ÉLINE. Nom donné par les Grecs à la Chanson des Tisserands. (Voyez CHANSON.)

EMMÈLE. *adj.* Les Sons *Emmèles* étoient chez les Grecs ceux de la voix distincte, chantante & appréciable, qui peuvent donner une Mélodie.

ENDEMATIE. *s. f.* C'étoit l'Air d'une sorte de Danse particulière aux Argiens.

ENHARMONIQUE. *adj. pris subst.* Un des trois Genres de la Musique des Grecs, appellé aussi très-fréquemment *Harmonie* par Aristoxène & ses Sectateurs.

Ce Genre résultoit d'une division particulière du Tétracorde, selon laquelle l'Intervalle qui se trouve entre le Lichanos ou la troisième corde, & la Mése ou la quatrième, étant d'un Diton ou d'une Tierce majeure, il ne restoit, pour achever le Tétracorde au grave, qu'un semi-Ton à partager en deux Intervalles; savoir, de l'Hypate à la Pathypate, & de la Pathypate au Lichanos. Nous expliquerons au mot *Genre* comment se faisoit cette division.

Le Genre *Enharmonique* étoit le plus doux des trois, au rapport d'Aristide Quintilien. Il passoit pour être très-ancien, & la plupart des Auteurs en attribuoient l'invention à Olympe Phrygien. Mais son Tétracorde, ou plûtôt son Diatessaron de ce Genre, ne contenoit que trois cordes qui formoient entr'elles deux Intervalles incomposés; le premier d'un semi-Ton; & l'autre d'une Tierce majeure; & de ces deux seuls Intervalles répétés de Tétracorde en Tétracorde, résultoit alors tout le Genre *Enharmonique.* Ce ne fut qu'après Olympe qu'on s'avisa d'insérer, à l'imitation des autres Genres, une quatrième corde entre les deux premières, pour faire la division dont je viens de parler. On en trouvera les rapports selon les Systêmes de Ptolomée & d'Aristoxène. (*Planche M, Fig.* 5)

Ce Genre si merveilleux, si admiré des Anciens, &, selon quelques-uns, le premier trouvé des trois, ne demeura pas long-temps en vigueur. Son extrême difficulté le fit bien-tôt abandonner à mesure que l'Art gagnoit des combinaisons en perdant de l'énergie, & qu'on suppléoit à la finesse de l'oreille par l'agilité des doigts. Aussi Plutarque reprend-il vivement les Musiciens de son temps d'avoir perdu le plus beau des trois Genres, & d'oser dire que les Intervalles n'en sont pas sensibles; comme si tout ce qui échappe à leurs sens grossiers, ajoute ce Philosophe, devoit être hors de la Nature.

Nous avons aujourd'hui une sorte de Genre *Enharmonique* entiérement différent de celui des Grecs. Il consiste, comme les deux autres, dans une progression particulière de l'Harmonie, qui engendre, dans la marche des parties, des Intervalles *Enharmoniques*, en employant à la fois ou successivement entre deux Notes qui sont à un Ton l'une de l'autre le Bémol de l'inférieure, & le Dièse de la supérieure. Mais quoique, selon la rigueur des rapports, ce Dièse & ce Bémol dussent former un Intervalle entre eux; (Voyez ÉCHELLE & QUART-DE-TON.) cet Intervalle se trouve nul, au moyen du Tempérament, qui dans le Systême établi, fait servir le même Son à deux usages: ce qui n'empêche pas qu'un tel passage ne produise, par la force de la Modulation & de l'Harmonie, une partie de l'effet qu'on cherche dans les transitions *Enharmoniques*.

Comme ce Genre est assez peu connu, & que nos auteurs se sont contentés d'en donner quelques notions trop succinctes, je crois devoir l'expliquer ici un peu plus au long.

Il faut remarquer d'abord que l'Accord de Septième diminuée est le seul sur lequel on puisse pratiquer des passages vraiment *Enharmoniques*; & cela en vertu de cette propriété singulière qu'il a de diviser l'Octave entière en quatre Intervalles égaux. Qu'on prenne dans les quatre Sons qui composent cet Accord, celui qu'on voudra pour fondamental, on trouvera toujours également que les trois autres Sons forment sur celui-ci un Accord de Septième diminuée. Or, le Son fondamental de l'Accord de Septième diminuée est toujours une Note sensible; de sorte que, sans rien changer à cet Accord, on peut, par une manière de

double ou de quadruple emploi, le faire servir successivement sur quatre différentes fondamentales, c'est-à-dire, sur quatre différentes Notes sensibles.

Il suit de-là que ce même Accord, sans rien changer ni à l'Accompagnement, ni à la Basse, peut porter quatre noms différens, & par conséquent se chiffrer de quatre différentes manières : savoir, d'un 7 ♭ sous le nom de Septième diminuée d'un 6 × 5 sous le nom de Sixte majeure & fausse-Quinte; d'un × 4 ♭ sous le nom de Tierce mineure & Triton, & enfin d'un × 2 sous le nom de Seconde superflue. Bien entendu que la Clef doit être censée armée différemment, selon les Tons où l'on est supposé être.

Voilà donc quatre manières de sortir d'un Accord de Septième diminuée, en se supposant successivement dans quatre Accords différens : car la marche fondamentale & naturelle du Son qui porte un Accord de Septième diminuée, est de se résoudre sur la Tonique du Mode mineur, dont il est la Note sensible.

Imaginons maintenant l'Accord de Septième diminuée sur *ut* Dièse Note sensible, si je prends la Tierce *mi* pour fondamentale, elle deviendra Note sensible à son tour, & annoncera par conséquent le Mode mineur de *fa*; or cet *ut* Dièse reste bien dans l'Accord de *mi* Note sensible : mais c'est en qualité de *re* Bémol, c'est-à-dire, de sixième Note du Ton, & de septième diminuée de la Note sensible : ainsi cet *ut* Dièse qui, comme Note sensible, étoit obligé de monter dans le Ton de *re*, devenu *re* Bémol dans le Ton de *fa*, est obligé de descendre comme Septième diminuée : voilà une transition *Enharmonique*. Si au lieu de la Tierce, on prend, dans le même Accord d'*ut* Dièse, la fausse Quinte *sol* pour nouvelle Note sensible, l'*ut* Dièse deviendra encore *re* Bémol, en qualité de quatrième Note : autre passage *Enharmonique*. Enfin si l'on prend pour Note sensible la Septième diminuée elle-même, au lieu de *si* Bémol, il faudra nécessairement la considérer comme *la* Dièse, ce qui fait un troisième passage *Enharmonique* sur le même Accord.

A

A la faveur de ces quatre différentes manières d'envisager successivement le même Accord, on passe d'un Ton à un autre qui en paroît fort éloigné, on donne aux Parties des progrès différens de celui qu'elles auroient dû avoir en premier lieu, & ces passages ménagés à propos, sont capables, non-seulement de surprendre, mais de ravir l'auditeur quand ils sont bien rendus.

Une autre source de variété, dans le même Genre, se tire des différentes manières dont on peut résoudre l'Accord qui l'annonce; car quoique la Modulation la plus naturelle soit de passer de l'Accord de Septième diminuée sur la Note sensible, à celui de la Tonique en Mode mineure, on peut, en substituant la Tierce majeure à la mineure, rendre le Mode majeur & même y ajouter la Septième pour changer cette Tonique en Dominante, & passer ainsi dans un autre Ton. A la faveur de ces diverses combinaisons réunies, on peut sortir de l'Accord en douze manières. Mais, de ces douze, il n'y en a que neuf qui, donnant la conversion du Dièse en Bémol ou réciproquement, soient véritablement *Enharmoniques*; parce que dans les trois autres on ne change point de Note sensible : encore dans ces neuf diverses Modulations n'y a-t-il que trois diverses Notes sensibles, chacune desquelles se résout par trois passages différens : de sorte qu'à bien prendre la chose on ne trouve sur chaque Note sensible que trois vrais passages *Enharmoniques* possibles; tous les autres n'étant point réellement *Enharmoniques*, ou se rapportant à quelqu'un des trois premiers. (V. *Pl.* L. *Fig.* 4. un exemple de tous ces passages.)

A l'imitation des Modulations du Genre Diatonique, on a plusieurs fois essayé de faire des morceaux entiers dans le Genre *Enharmonique*, & pour donner une sorte de règle aux marches fondamentales de ce Genre, on l'a divisé en *Diatonique-Enharmonique* qui procède par une succession de semi-Tons majeurs, & en *Chromatique-Enharmonique* qui procède par une succession de semi-Tons mineurs.

Le Chant de la première espèce est *Diatonique*, parce que les semi-Tons y sont majeurs ; & il est *Enharmonique*, parce que deux semi-Tons majeurs de suite forment un *Ton* trop fort d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette espèce de Chant, il faut faire une basse qui descende de Quarte & monte de Tierce

majeure alternativement. Une partie du Trio des Parques de l'Opéra d'Hyppolite, est dans ce Genre ; mais il n'a jamais pu être exécuté à l'Opéra de Paris, quoique M. Rameau assure qu'il l'avoit été ailleurs par des Musiciens de bonne volonté, & que l'effet en fut surprenant.

Le Chant de la seconde espèce est *Chromatique*, parce qu'il procède par semi-Tons mineurs ; il est *Enharmonique*, parce que les deux semi-Tons mineurs consécutifs forment un Ton trop foible d'un Intervalle *Enharmonique*. Pour former cette espèce de Chant, il faut faire une Basse-fondamentale qui descende de Tierce mineure & monte de Tierce majeure alternativement. M. Rameau nous apprend qu'il avoit fait dans ce Genre de Musique un tremblement de terre dans l'Opéra des Indes galantes ; mais qu'il fut si mal servi qu'il fut obligé de le changer en une Musique commune. (Voyez les Élémens de Musique de M. d'Alembert, pages *91*, *92*, *93* & *166*.)

Malgré les exemples cités & l'autorité de M. Rameau, je crois devoir avertir les jeunes Artistes que l'*Enharmonique-Diatonique* & l'*Enharmonique-Chromatique* me paroissent tous deux à rejetter comme Genres, & je ne puis croire qu'une Musique modulée de cette manière, même avec la plus parfaite exécution, puisse jamais rien valoir. Mes raisons sont que les passages brusques d'une idée à une autre idée extrêmement éloignée, y sont si fréquens, qu'il n'est pas possible à l'esprit de suivre ces transitions avec autant de rapidité que la Musique les présente ; que l'oreille n'a pas le temps d'appercevoir le rapport très-secret & très-composé des Modulations, ni de sous-entendre les intervalles supposés ; qu'on ne trouve plus dans de pareilles successions ombre de Tons ni de Modes ; qu'il est également impossible de retenir celui d'où l'on sort, ni de prévoir celui où l'on va ; & qu'au milieu de tout cela, l'on ne sait plus du tout où l'on est. L'*Enharmonique* n'est qu'un passage inattendu dont l'étonnante impression se fait fortement & dure long-temps ; passage que par conséquent on ne doit pas trop brusquement ni trop souvent répéter, de peur que l'idée de la Modulation ne se trouble & ne se perde entiérement : car si-tôt qu'on n'entend que des Accords isolés qui n'ont plus de rapport sensible & de fondement commun, l'Har-

monie n'a plus aussi d'union ni de suite apparente, & l'effet qui en résulte n'est qu'un vain bruit sans liaison & sans agrément. Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la Métaphysique de son Art, il est à croire que le feu naturel de ce savant Artiste eût produit des prodiges, dont le germe étoit dans son génie, mais que ses préjugés ont toujours étouffés.

Je ne crois pas même que les simples Transitions *Enharmoniques* puissent jamais bien réussir, ni dans les Chœurs ni dans les Airs, parce que chacun de ces morceaux forme un tout où doit régner l'unité, & dont les Parties doivent avoir entr'elles une liaison plus sensible que ce Genre ne peut la marquer.

Quel est donc le vrai lieu de l'*Enharmonique*? C'est, selon moi, le Récitatif obligé. C'est dans une scène sublime & pathétique où la Voix doit multiplier & varier les inflexions Musicales à l'imitation de l'accent grammatical, oratoire & souvent inappréciable; c'est, dis-je, dans une telle scène que les Transitions *Enharmoniques* sont bien placées, quand on sait les ménager pour les grandes expressions, & les affermir, pour ainsi dire, par des traits de symphonie qui suspendent la parole & renforcent l'expression. Les Italiens, qui font un usage admirable de ce Genre, ne l'emploient que de cette manière. On peut voir dans le premier Récitatif de l'Orphée de Pergolèse un exemple frappant & simple des effets que ce grand Musicien sut tirer de l'*Enharmonique*, & comment, loin de faire une Modulation dure, ces Transitions, devenues naturelles & faciles à entonner, donnent une douceur énergique à toute la déclamation.

J'ai déja dit que notre Genre *Enharmonique* est entièrement différent de celui des Anciens. J'ajouterai que, quoique nous n'ayons point comme eux d'Intervalles *Enharmoniques* à entonner, cela n'empêche pas que l'*Enharmonique* moderne ne soit d'une exécution plus difficile que le leur. Chez les Grecs les Intervalles *Enharmoniques*, purement Mélodieux, ne demandoient, ni dans le Chanteur ni dans l'écoutant, aucun changement d'idées, mais seulement une grande délicatesse d'organe; au lieu qu'à cette même délicatesse, il faut joindre encore dans notre Musique, une connoissance exacte & un sentiment exquis des métamorphoses Harmoniques les plus brusques & les moins naturelles: car si l'on

n'entend pas la phrase, on ne sauroit donner aux mots le ton qui leur convient; ni chanter juste dans un système Harmonieux, si l'on ne sent l'Harmonie.

ENSEMBLE. *adv. souvent pris substantivement.* Je ne m'arrêterai pas à l'explication de ce mot, pris pour le rapport convenable de toutes les parties d'un Ouvrage entr'elles & avec le tout, parce que c'est un sens qu'on lui donne rarement en Musique. Ce n'est guères qu'à l'exécution que ce terme s'applique, lorsque les Concertans sont si parfaitement d'accord, soit pour l'Intonation, soit pour la Mesure, qu'ils semblent être tous animés d'un même esprit, & que l'exécution rend fidélement à l'oreille tout ce que l'œil voit sur la Partition.

L'*Ensemble* ne dépend pas seulement de l'habileté avec laquelle chacun lit sa Partie, mais de l'intelligence avec laquelle il en sent le caractère particulier, & la liaison avec le tout; soit pour phraser avec exactitude, soit pour suivre la précision des Mouvemens, soit pour saisir le moment & les nuances des *Fort* & des *Doux*; soit enfin pour ajouter aux ornemens marqués, ceux qui sont si nécessairement supposés par l'Auteur, qu'il n'est permis à personne de les omettre. Les Musiciens ont beau être habiles, il n'y a d'*Ensemble* qu'autant qu'ils ont l'intelligence de la Musique qu'ils exécutent, & qu'ils s'entendent entr'eux: car il seroit impossible de mettre un parfait *Ensemble* dans un Concert de sourds, ni dans une Musique dont le style seroit parfaitement étranger à ceux qui l'exécutent. Ce sont sur-tout les Maîtres de Musique, Conducteurs & Chefs d'Orchestre, qui doivent guider, ou retenir ou presser les Musiciens pour mettre par-tout l'*Ensemble*; & c'est ce que fait toujours un bon premier Violon par une certaine charge d'exécution qui en imprime fortement le caractère dans toutes les oreilles. La Voix récitante est assujettie à la Basse & à la Mesure; le premier Violon doit écouter & suivre la Voix; la Symphonie doit écouter & suivre le premier Violon: enfin le Clavecin qu'on suppose tenu par le Compositeur, doit être le véritable & premier guide de tout.

En général, plus le Style, les périodes, les phrases, la Mélodie & l'Harmonie ont de caractère, plus l'ensemble est facile à saisir; parce que la même idée imprimée vivement dans tous les esprits préside à toute l'exécution. Au contraire, quand la Musique

ne dit rien, & qu'on n'y ſent qu'une ſuite de Notes ſans liaiſon, il n'y a point de tout auquel chacun rapporte ſa Partie, & l'exécution va toujours mal. Voilà pourquoi la Muſique Françoiſe n'eſt jamais *enſemble*.

ENTONNER. *v. a.* C'eſt dans l'exécution d'un Chant, former avec juſteſſe les Sons & les Intervalles qui ſont marqués. Ce qui ne peut guères ſe faire qu'à l'aide d'une idée commune à laquelle doivent ſe rapporter ces Sons & ces Intervalles; ſavoir, celle du Ton & du mode où ils ſont employés, d'où vient peut-être le mot *Entonner*. On peut auſſi l'attribuer à la marche Diatonique; marche qui paroît la plus commode & la plus naturelle à la Voix. Il y a plus de difficulté à *Entonner* des Intervalles plus grands ou plus petits, parce qu'alors la Glotte ſe modifie par des rapports trop grands dans le premier cas, ou trop compoſés dans le ſecond.

Entonner eſt encore commencer le Chant d'une Hymne, d'un Pſeaume, d'une Antienne, pour donner le Ton à tout le Chœur. Dans l'Égliſe Catholique, c'eſt, par exemple, l'Officiant qui *entonne*. le *Te Deum*; dans nos Temples, c'eſt le Chantre qui *entonne* les Pſeaumes.

ENTR'ACTE. *ſ. m.* Eſpace de temps qui s'écoule entre la fin d'un Acte d'Opéra & le commencement de l'Acte ſuivant, & durant lequel la repréſentation eſt ſuſpendue, tandis que l'action eſt ſuppoſée ſe continuer ailleurs. L'Orcheſtre remplit cet eſpace en France par l'exécution d'une Symphonie qui porte auſſi le nom d'*Entr'acte*.

Il ne paroît pas que les Grecs aient jamais diviſé leurs Drames par Actes, ni par conſéquent connu les *Entr'actes*. La repréſentation n'étoit point ſuſpendue ſur leurs Théatres depuis le commencement de la Pièce juſqu'à la fin. Ce furent les Romains qui, moins épris du Spectacle, commencerent les premiers à le partager en pluſieurs parties, dont les Intervalles offroient du relâche à l'attention des Spectateurs, & cet uſage s'eſt continué parmi nous.

Puiſque l'*Entr'acte* eſt fait pour ſuſpendre l'attention & repoſer l'eſprit du Spectateur, le Théatre doit reſter vide, & les Intermèdes, dont on le rempliſſoit autrefois, formoient une interruption de très-mauvais goût, qui ne pouvoit manquer de nuire à la Pièce, en faiſant perdre le fil de l'action. Cependant Molière

lui-même ne vit point cette vérité si simple, & les *Entr'actes* de sa dernière Pièce étoient remplis par des Intermèdes. Les François, dont les Spectacles ont plus de raison que de chaleur, & qui n'aiment pas qu'on les tienne long-temps en silence, ont depuis lors réduit les *Entr'actes* à la simplicité qu'ils doivent avoir, & il est à desirer, pour la perfection des Théatres qu'en cela leur exemple soit suivi par-tout.

Les Italiens, qu'un sentiment exquis guide souvent mieux que le raisonnement, ont proscrit la Danse de l'action Dramatique; (Voyez OPÉRA.) Mais par une inconséquence qui nait de la trop grande durée qu'ils veulent donner au Spectacle, ils remplissent leurs *Entr'actes* des Ballets qu'ils bannissent de la Pièce, & s'ils évitent l'absurdité de la double imitation, ils donnent dans celle de la transposition de Scène, & promenant ainsi le Spectateur d'objet en objet, lui font oublier l'action principale, perdre l'intérêt, & pour lui donner le plaisir des yeux lui ôtoient celui du cœur. Ils commencent pourtant à sentir le défaut de ce monstrueux assemblage, & après avoir déja presque chassé les Intermèdes des *Entr'actes*: sans doute ils ne tarderont pas d'en chasser encore la Danse, & de la réserver, comme il convient, pour en faire un Spectacle brillant & isolé à la fin de la grande Pièce.

Mais quoique le Théatre reste vide dans l'*Entr'acte*, ce n'est pas à dire que la Musique doive être interrompue : car à l'Opéra où elle fait une partie de l'existence des choses, le sens de l'ouie doit avoir une telle liaison avec celui de la vue, que tant qu'on voit le lieu de la Scène on entende l'Harmonie qui en est supposée inséparable, afin que son concours ne paroisse ensuite étranger ni nouveau sous le chant des Acteurs.

La difficulté qui se présente à ce sujet est de savoir ce que le Musicien doit dicter à l'Orchestre quand il ne se passe plus rien sur la Scène : car si la Symphonie, ainsi que toute la Musique Dramatique, n'est qu'une imitation continuelle, que doit-elle dire quand personne ne parle? Que doit-elle faire quand il n'y a plus d'action? Je réponds à cela, que quoique le Théatre soit vide, le cœur des Spectateurs ne l'est pas; il a dû leur rester une forte impression de ce qu'ils viennent de voir & d'entendre. C'est à l'Orchestre à nourrir & soutenir cette impression durant l'*Entr'acte*,

afin que le Spectateur ne se trouve pas au début de l'Acte suivant, aussi froid qu'il l'étoit au commencement de la Pièce, & que l'intérêt soit, pour ainsi dire, lié dans son ame comme les événemens le sont dans l'action représentée. Voilà comment le Musicien ne cesse jamais d'avoir un objet d'imitation, ou dans la situation des personnages ou dans celle des Spectateurs. Ceux-ci n'entendant jamais sortir de l'Orchestre que l'expression des sentimens qu'ils éprouvent, s'identifient, pour ainsi dire, avec ce qu'ils entendent, & leur état est d'autant plus délicieux qu'il régne un accord plus parfait entre ce qui frappe leurs sens & ce qui touche leur cœur.

L'habile Musicien tire encore de son Orchestre un autre avantage pour donner à la représentation tout l'effet qu'elle peut avoir, en amenant par degrés le Spectateur oisif à la situation d'ame la plus favorable à l'effet des Scènes qu'il va voir dans l'Acte suivant.

La durée de l'*Entr'acte* n'a pas de mesure fixe; mais elle est supposée plus ou moins grande, à proportion du temps qu'exige la partie de l'action qui se passe derrière le Théatre. Cependant cette durée doit avoir des bornes de supposition, relativement à la durée hypothétique de l'action totale, & des bornes réelles, relatives à la durée de la représentation.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner si la règle des vingt-quatre heures a un fondement suffisant & s'il n'est jamais permis de l'enfreindre. Mais si l'on veut donner à la durée supposée d'un *Entr'acte* des bornes tirées de la nature des choses, je ne vois point qu'on en puisse trouver d'autres que celles du temps durant lequel il ne se fait aucun changement sensible & régulier dans la Nature, comme il ne s'en fait point d'apparent sur la Scène durant l'*Entr'acte.* Or, ce temps est dans sa plus grande étendue à peu-près de douze heures, qui font la durée moyenne d'un jour ou d'une nuit. Passé cet espace, il n'y a plus de possibilité ni d'illusion dans la durée supposée de l'*Entr'acte*.

Quant à la durée réelle, elle doit être, comme je l'ai dit, proportionnée & à la durée totale de la représentation, & à la durée partielle & relative de ce qui se passe derrière le Théatre. Mais il y a d'autres bornes tirées de la fin générale qu'on se propose, savoir, la mesure de l'attention, car on doit bien se garder de faire durer l'*Entr'acte* jusqu'à laisser le Spectateur tomber dans

l'engourdiſſement & approcher de l'ennui. Cette meſure n'a pas, au reſte, une telle préciſion par elle-même, que le Muſicien qui a du feu, du génie & de l'ame, ne puiſſe, à l'aide de ſon Orcheſtre, l'étendre beaucoup plus qu'un autre.

Je ne doute pas même qu'il n'y ait des moyens d'abuſer le Spectateur ſur la durée effective de l'*Entr'acte*, en la lui faiſant eſtimer plus ou moins grande par la manière d'entrelacer les caractères de la Symphonie; mais il eſt temps de finir cet article qui n'eſt déja que trop long.

ENTRÉE. *ſ. f.* Air de Symphonie par lequel débute un Ballet.

Entrée ſe dit encore à l'Opéra, d'un Acte entier, dans les Opéra-Ballets dont chaque Acte forme un ſujet ſéparé. L'Entrée *de Vertumne dans les Elémens.* L'Entrée *des Incas dans les Indes Galantes.*

Enfin, *Entrée* ſe dit auſſi du moment où chaque Partie qui en ſuit une autre commence à ſe faire entendre.

ÉOLIEN. *adj.* Le Ton ou Mode *Eolien* étoit un des cinq Modes moyens ou principaux de la Muſique Grecque, & ſa corde fondamentale étoit immédiatement au-deſſus de celle du Mode Phrygien (Voyez MODE.)

Le Mode *Eolien* étoit grave, au rapport de Laſus. *Je chante,* dit-il, *Cérès & ſa fille Mélibée, épouſe de Pluton, ſur le Mode* Éolien, *rempli de gravité.*

Le nom d'*Eolien* que portoit ce Mode ne lui venoit pas des Iſles Éoliennes, mais de l'Éolie, contrée de l'Aſie mineure, où il fut premièrement en uſage.

ÉPAIS. *adj.* Genre *Épais*, denſe, ou ſerré, πυκνός, eſt, ſelon la définition d'Ariſtoxène, celui où, dans chaque Tétracorde, la ſomme des deux premiers Intervalles eſt moindre que le troiſième. Ainſi le Genre Enharmonique eſt *épais*, parce que les deux premiers Intervalles, qui ſont chacun d'un Quart-de-Ton, ne forment enſemble qu'un ſemi-Ton; ſomme beaucoup moindre que le troiſième Intervalle, qui eſt une Tierce majeure. Le Chromatique eſt auſſi un Genre *Épais*; car ſes deux premiers Intervalles ne forment qu'un Ton, moindre encore que la Tierce mineure qui ſuit. Mais le Genre Diatonique n'eſt point *Épais*, puiſqne ſes deux premiers Intervalles forment un Ton & demi, ſomme plus grande

de que le Ton qui suit. (Voyez GENRE TÉTRACORDE.)

De ce mot πυκνὸς, comme radical, sont composés les termes *Apycni*, *Barypycni*, *Mesopycni*, *Oxipycni*, dont on trouvera les articles chacun à sa place.

Cette dénomination n'est point en usage dans la Musique moderne.

ÉPIAULIE. Nom que donnoient les Grecs à la Chanson des Meûniers ; appellée autrement *Himée.* (Voyez CHANSON.)

Le mot burlesque *piauler* ne tireroit-il point d'ici son étymologie ? Le piaulement d'une femme ou d'un enfant, qui pleure & se lamente long-temps sur le même ton, ressemble assez à la Chanson d'un moulin, & par métaphore, à celle d'un Meûnier.

ÉPILENE. Chanson des Vendangeurs, laquelle s'accompagnoit de la Flûte. Voyez Athénée, *Livre V.*

ÉPINICION. Chant de victoire, par lequel on célébroit chez les Grecs le triomphe des Vainqueurs.

ÉPISYNAPHE. *s. f.* C'est, au rapport de Bacchius, la conjonction des trois Tétracordes consécutifs, comme sont les Tétracordes *Aypaton*, *Meson* & *Synnemenon.* (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

ÉPITHALAME. *s. m.* Chant nuptial qui se chantoit autrefois à la porte des nouveaux Époux, pour leur souhaiter une heureuse union. De telles Chansons ne sont guères en usage parmi nous ; car on sait bien que c'est peine perdue. Quand on en fait pour ses amis & familiers, on substitue ordinairement à ces vœux honnêtes & simples, quelques pensées équivoques & obscènes, plus conformes au goût du siècle.

ÉPITRITE. Nom d'un des Rythmes de la Musique Grecque, duquel les Tems étoient en raison sesquitierce ou de 3 à 4. Ce Rythme étoit représenté par le pied que les Poëtes Grammairiens appellent aussi *Épitrite* ; pied composé de quatre syllabes, dons les deux premières sont en effet aux deux dernières dans la riason de 3 à 4. (Voyez RYTHME.)

ÉPODE. *s. f.* Chant du troisième Couplet, qui, dans les Odes, terminoit ce que les Grecs appelloient *la Période*, laquelle étoit composée de trois Couplets ; savoir, la *Strophe*, l'*Antistrophe*, & l'*Épode*. On attribue à Archiloque l'invention de l'*Epode*.

EPTACORDE. *s. m.* Lyre ou Cythare à fept cordes, comme, au dire de plufieurs, étoit celle de Mercure.

Les Grecs donnoient auffi le nom d'*Eptacorde* à un fyftême de Mufique formé de fept Sons, tel, qu'eft aujourd'hui notre Gamme. L'*Eptacorde* Synnemenon qu'on appelloit autrement *Lyre de Terpandre*, étoit compofé des Sons exprimés par ces lettres de la Gamme, E, F, G, *a*, *b*, *c*, *d*. L'*Eptacorde* de Philolaüs fubftituoit le Béquarre au Bémol, & peut s'exprimer ainfi, E, F, G, *a*, ♮ *c*, *d*. Il en rapportoit chaque corde à une des Planetes, l'Hypate à Saturne, la Parhypate à Jupiter, & ainfi de fuite.

ÉPTAMÉRIDES. *s. f.* Nom donné par M. Sauveur à l'un des Intervalles de fon Syftême expofé dans les Mémoires de l'Académie, année 1701.

Cet Auteur divife d'abord l'Octave en 43 parties ou *Mérides*; puis chacune de celles-ci en 7 *Eptamérides*; de forte que l'Octave entière comprend 301 *Eptamérides* qu'il fubdivife encore. (Voyez DÉCAMÉRIDE.)

Ce mot eft formé de ἑπτά, fept, & de μερίς, partie.

EPTAPHONE. *s. m.* Nom d'un Portique de la Ville d'Olympie, dans lequel on avoit ménagé un écho qui répétoit la Voix fept fois de fuite. Il y a grande apparence que l'Écho fe trouva-là par hafard, & qu'enfuite les Grecs, grands Charlatans, en firent honneur à l'Art de l'Architecte.

ÉQUISONNANCE. *s. f.* Nom par lequel les Anciens diftinguoient des autres Confonnances celles de l'Octave & de la double Octave, les feules qui faffent Paraphonie. Comme on a auffi quelquefois befoin de la même diftinction dans la Mufique moderne, on peut l'employer avec d'autant moins de fcrupule, que la fenfation de l'Octave fe confond très-fouvent à l'oreille avec celle de l'Uniffon.

ESPACE. *s. m.* Intervalle blanc, ou diftance qui fe trouve dans la Portée entre une ligne & celle qui la fuit immédiatement au-deffus ou au-deffous. Il y a quatre *Efpaces* dans les cinq Lignes, & il y a de plus deux *Efpaces*, l'un au-deffus, l'autre au-deffous de la Portée entière; l'on borne, quand il le faut, ces deux *Efpaces* indéfinis par des Lignes poftiches ajoutées en haut ou en bas, lefquelles augmentent l'étendue de la Portée, & fourniffent

de nouveaux *Espaces*. Chacun de ces *Espaces* divise l'Intervalle des deux Lignes qui le terminent, en deux Degrés Diatoniques; savoir, un de la Ligne inférieure à l'*Espace*, & l'autre de l'*Espace* à la Ligne supérieure. (Voyez PORTÉE.)

ÉTENDUE. *s. f.* Différence de deux Sons donnés qui en ont d'intermédiaires, ou somme de tous les Intervalles compris entre les deux extrêmes. Ainsi la plus grande *Étendue* possible, ou celle qui comprend toutes les autres, est celle du plus grave au plus aigu de tous les Sons sensibles ou appréciables. Selon les expériences de M. Euler, toute cette *Étendue* forme un Intervalle d'environ huit Octaves, entre un Son qui fait 30 vibrations par Seconde, & un autre qui en fait 7552 dans le même temps.

Il n'y a point d'*Étendue* en Musique entre les deux termes de laquelle on ne puisse insérer une infinité de Sons intermédiaires qui le partagent en une infinité d'intervalles, d'où il suit que l'*Étendue* sonore ou Musical est divisible à l'infini, comme celles du temps & du lieu. (Voyez INTERVALLE.)

EUDROMÉ. Nom de l'Air que jouoient les Hautbois aux Jeux Sthéniens, institués dans Argos en l'honneur de Jupiter. Hiérax, Argien, étoit l'inventeur de cet Air.

ÉVITER. *v. a. Éviter* une Cadence, c'est ajouter une Dissonnance à l'Accord final, pour changer le Mode ou prolonger la phrase. (Voyez CADENCE.)

ÉVITÉ. *participe.* Cadence *Évitée.* (Voyez CADENCE.)

ÉVOVAÉ. *s. m.* Mot barbare formé de six voyelles qui marquent les Syllabes des deux mots, *seculorum amen*: & qui n'est d'usage que dans le Plain-Chant. C'est sur les lettres de ce mot qu'on trouve indiquées dans les Pseautiers & Antiphonaires des Églises Catholiques les Notes par lesquelles, dans chaque Ton & dans les diverses modifications du Ton, il faut terminer les versets des Pseaumes ou des Cantiques.

L'*Évovaé* commence toujours par la Dominante du Ton de l'Antienne qui le précède, & finit toujours par la finale.

EUTHIA. *s. f.* Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes procédant du grave à l'aigu. L'*Euthia* étoit une des Parties de l'ancienne Mélopée.

EXACORDE. *f. m.* Inſtrument à ſix cordes, ou ſyſtême compoſé de ſix Sons, tel que l'*Exacorde* de Gui d'Arezzo.

EXÉCUTANT. *partic. pris ſubſt.* Muſicien qui exécute ſa Partie dans un Concert; c'eſt la même choſe que Concertant. (Voyez CONCERTANT.) Voyez auſſi les deux mots qui ſuivent.

EXÉCUTER. *v. a. Exécuter* une Pièce de Muſique, c'eſt chanter & jouer toutes les Parties qu'elle contient, tant vocales qu'inſtrumentales, dans l'Enſemble qu'elles doivent avoir, & la rendre telle qu'elle eſt notée ſur la Partition.

Comme la Muſique eſt faite pour être entendue, on n'en peut bien juger que par l'exécution. Telle Partition paroît admirable ſur le papier, qu'on ne peut entendre *Exécuter* ſans dégoût, & telle autre n'offre aux yeux qu'une apparence ſimple & commune, dont l'exécution ravit par des effets inattendus. Les petits Compoſiteurs, attentifs à donner de la ſymétrie & du jeu à toutes leurs Parties, paroiſſent ordinairement les plus habiles gens du monde, tant qu'on ne juge de leurs ouvrages que par les yeux. Auſſi ont-ils ſouvent l'adreſſe de mettre tant d'Inſtrumens divers, tant de Parties dans leur Muſique, qu'on ne puiſſe raſſembler que très-difficilement tous les Sujets néceſſaires pour l'*Exécuter.*

EXÉCUTION. *ſ. f.* L'Action d'exécuter une Pièce de Muſique.

Comme la Muſique eſt ordinairement compoſée de pluſieurs Parties, dont le rapport exact, ſoit pour l'intonation, ſoit pour la Meſure, eſt extrêmement difficile à obſerver, & dont l'eſprit dépend plus du goût que des ſignes, rien n'eſt ſi rare qu'une bonne *Exécution.* C'eſt peu de lire la Muſique exactement ſur la Note; il faut entrer dans toutes les idées du Compoſiteur, ſentir & rendre le feu de l'expreſſion, avoir ſur-tout l'oreille juſte & toujours attentive pour écouter & ſuivre l'Enſemble. Il faut, en particulier dans la Muſique Françoiſe, que la Partie principale ſache preſſer ou ralentir le mouvement, ſelon que l'exigent le goût du Chant, le volume de Voix & le développement des bras du Chanteur; il faut, par conſéquent, que toutes les autres Parties ſoient ſans relâche, attentives à bien ſuivre celle-là. Auſſi l'Enſemble de l'Opéra de Paris, où la Muſique n'a point d'autre Meſure que celle du geſte, ſeroit-il, à mon avis, ce qu'il y a de plus admirable en fait d'*Exécution.*

» Si les François, dit Saint-Evremont, par leur commerce avec » les Italiens, font parvenus à compofer plus hardiment, les Ita-» liens ont auffi gagné au commerce des François, en ce qu'ils » ont appris d'eux à rendre leur *Exécution* plus agréable, plus » touchante & plus parfaite «. Le Lecteur fe paffera bien, je crois, de mon commentaire fur ce paffage. Je dirai feulement que les François croient toute la terre occupée de leur Mufique, & qu'au contraire dans les trois quarts de l'Italie, les Muficiens ne favent pas même qu'il exifte une Mufique Françoife différente de la leur.

On appelle encore *Exécution* la facilité de lire & d'exécuter une Partie Inftrumentale, & l'on dit, par exemple, d'un Symphonifte, qu'il a beaucoup d'*Exécution*, lorfqu'il exécute correctement, fans héfiter & à la première vue, les chofes les plus difficiles : l'*Exécution* prife en ce fens dépend fur-tout de deux chofes : premiérement, d'une habitude parfaite de la touche & du doigter de fon Inftrument ; en fecond lieu, d'une grande habitude de lire la Mufique & de phrafer en la regardant : car tant qu'on ne voit que des Notes ifolées, on héfite toujours à les prononcer : on n'acquiert la grande facilité de l'*Exécution*, qu'en les uniffant par le fens commun qu'elles doivent former, & en mettant la chofe à la place du figne. C'eft ainfi que la mémoire du Lecteur ne l'aide pas moins que fes yeux, & qu'il liroit avec peine une langue inconnue, quoiqu'écrite avec les mêmes caractères, & compofée des mêmes mots qu'il lit couramment dans la fienne.

EXPRESSION. *f. f.* Qualité par laquelle le Muficien fent vivement & rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre, & tous les fentimens qu'il doit exprimer. Il y a une *Expreffion* de Compofition & une d'exécution, & c'eft de leur concours que réfulte l'effet mufical le plus puiffant & le plus agréable.

Pour donner de l'*Expreffion* à fes ouvrages, le Compofiteur doit faifir & comparer tous les rapports qui peuvent fe trouver entre les traits de fon objet & les productions de fon Art ; il doit connoître ou fentir l'effet de tous les caractères, afin de porter exactement celui qu'il choifit au degré qui lui convient : car comme un bon Peintre ne donne pas la même lumière à tous fes objets, l'habile Muficien ne donnera pas non plus la même énergie à tous fes fentimens, ni la même force à tous fes ta-

bleaux, & placera chaque Partie au lieu qui convient; moins pour la faire valoir seule que pour donner un plus grand effet au tout.

Après avoir bien vu ce qu'il doit dire, il cherche comment il le dira, & voici où commence l'application des préceptes de l'Art, qui est comme la langue particulière dans laquelle le Musicien veut se faire entendre.

La Mélodie, l'Harmonie, le Mouvement, le choix des Instrumens & des Voix sont les élémens du langage musical, & la Mélodie, par son rapport immédiat avec l'Accent grammatical & oratoire, est celui qui donne le caractère à tous les autres. Ainsi c'est toujours du Chant que se doit tirer la principale *Expression* tant dans la Musique Instrumentale que dans la Vocale.

Ce qu'on cherche donc à rendre par la Mélodie, c'est le Ton dont s'expriment les sentimens qu'on veut représenter, & l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théatrale qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la Nature parlant sans affectation & sans art. Ainsi le Musicien cherchera d'abord un Genre de Mélodie qui lui fournisse les inflexions Musicales les plus convenables au sens des paroles, en subordonnant toujours l'*Expression* des mots à celle de la pensée, & celle-ci même à la situation de l'ame de l'Interlocuteur; car quand on est fortement affecté; tous les discours que l'on tient prennent, pour ainsi dire, la teinte du sentiment général qui domine en nous, & l'on ne querelle point ce qu'on aime du ton dont on querelle un indifférent.

La parole est diversement accentuée selon les diverses passions qui l'inspirent, tantôt aiguë & véhémente, tantôt remisse & lâche, tantôt variée & impétueuse, tantôt égale & tranquille dans ses inflexions. De-là le Musicien tire les différences des Modes de Chant qu'il emploie & des lieux divers dans lesquels il maintient la Voix, la faisant procéder dans le bas par de petits Intervalles pour exprimer les langueurs de la tristesse & de l'abbattement, lui arrachant dans le haut les Sons aigus de l'emportement & de la douleur, & l'entraînant rapidement par tous les Intervalles de son Diapason dans l'agitation du désespoir ou l'égarement des passions contrastées. Sur-tout il faut bien observer

que le charme de la Musique ne consiste pas seulement dans l'imitation, mais dans une imitation agréable; & que la déclamation même, pour faire un grand effet, doit être subordonnée à la Mélodie : de sorte qu'on ne peut peindre le sentiment sans lui donner ce charme secret qui en est inséparable, ni toucher le cœur si l'on ne plaît à l'oreille. Et ceci est encore très-conforme à la Nature, qui donne au ton des personnes sensibles je ne sais quelles inflexions touchantes & délicieuses que n'eut jamais celui des gens qui ne sentent rien. N'allez donc pas prendre le baroque pour l'expressif, ni la dureté pour de l'énergie; ni donner un tableau hideux des passions que vous voulez rendre, ni faire, en un mot, comme à l'Opéra François, où le ton passionné ressemble aux cris de la colique, bien plus qu'aux transports de l'amour.

Le plaisir physique qui résulte de l'Harmonie, augmente à son tour le plaisir moral de l'imitation, en joignant les sensations agréables des Accords à l'*Expression* de la Mélodie, par le même principe dont je viens de parler. Mais l'Harmonie fait plus encore; elle renforce l'*Expression* même, en donnant plus de justesse & de précision aux Intervalles mélodieux; elle anime leur caractère, & marquant exactement leur place dans l'ordre de la Modulation, elle rappelle ce qui précède, annonce ce qui doit suivre, & lie ainsi les phrases dans le Chant comme les idées se lient dans le discours. L'Harmonie, envisagée de cette manière, fournit au Compositeur de grands moyens d'*Expression*, qui lui échappent quand il ne cherche l'*Expression* que dans la seule Harmonie; car alors, au lieu d'animer l'Accent, il l'étouffe par ses Accords; & tous les Intervalles, confondus dans un continuel remplissage, n'offrent à l'oreille qu'une suite de Sons fondamentaux qui n'ont rien de touchant ni d'agréable, & dont l'effet s'arrête au cerveau.

Que fera donc l'Harmoniste pour concourir à l'*Expression* de la Mélodie & lui donner plus d'effet? Il évitera soigneusement de couvrir le Son principal dans la combinaison des Accords; il subordonnera tous ses Accompagnemens à la Partie chantante; il en aiguisera l'énergie par le concours des autres Parties; il renforcera l'effet de certains passages par des Accords sensibles; il en dérobera d'autres par supposition ou par suspension, en les comptant

pour rien sur la Basse; il fera sortir les *Expressions* fortes par des Dissonnances majeures, il réservera les mineures pour des sentimens plus doux. Tantôt il liera toutes ses Parties par des Sons continus & coulés; tantôt il les fera contraster sur le Chant par des Notes piquées. Tantôt il frappera l'oreille par des Accords pleins; tantôt il renforcera l'Accent par le choix d'un seul Intervalle. Par-tout il rendra présent & sensible l'enchaînement des Modulations, & fera servir la Basse & son Harmonie à déterminer le lieu de chaque passage dans le Mode, afin qu'on n'entende jamais un Intervalle ou un trait de Chant, sans sentir en même temps son rapport avec le tout.

A l'égard du Rhythme, jadis si puissant pour donner de la force, de la variété, de l'agrément à l'Harmonie Poëtique; si nos Langues, moins accentuées & moins prosodiques, ont perdu le charme qui en résultoit, notre Musique en substitue un autre plus indépendant du discours, dans l'égalité de la Mesure, & dans les diverses combinaisons de ses temps, soit à la fois dans le tout, soit séparément dans chaque Partie. Les quantités de la Langue sont presque perdues sous celles des Notes; & la Musique, au lieu de parler avec la parole, emprunte, en quelque sorte de la Mesure, un langage à part. La force de l'*Expression* consiste, en cette partie, à réunir ces deux langages le plus qu'il est possible, & à faire que, si la Mesure & le Rhythme ne parlent pas de la même manière, ils disent au moins les mêmes choses.

La gaieté qui donne de la vivacité à tous nos mouvemens, en doit donner de même à la Mesure; la tristesse resserre le cœur, ralentit les mouvemens, & la même langueur se fait sentir dans les Chants qu'elle inspire: mais quand la douleur est vive ou qu'il se passe dans l'ame des grands combats, la parole est inégale; elle marche alternativement avec la lenteur du Spondée & avec la rapidité du Pytrique, & souvent s'arrête tout court comme dans le Récitatif obligé: c'est pour cela que les Musiques les plus expressives, ou du moins les plus passionnées, sont communément celles où les Temps, quoiqu'égaux entr'eux, sont le plus inégalement divisés; au lieu que l'image du sommeil, du repos, de la paix de l'ame, se peint volontiers avec des Notes égales, qui ne marchent ni vîte ni lentement.

Une

Une observation que le Compositeur ne doit pas négliger, c'est que plus l'Harmonie est recherchée, moins le mouvement doit être vif, afin que l'esprit ait le temps de saisir la marche des Dissonnances & le rapide enchaînement des Modulations; il n'y a que le dernier emportement des passions qui permette d'allier la rapidité de la Mesure & la dureté des Accords. Alors quand la tête est perdue & qu'à force d'agitation l'Acteur semble ne savoir plus ce qu'il dit, ce désordre énergique & terrible peut se porter ainsi jusqu'à l'ame du Spectateur & le mettre de même hors de lui. Mais si vous n'êtes bouillant & sublime, vous ne serez que baroque & froid; jettez vos Auditeurs dans le délire ou gardez-vous d'y tomber : car celui qui perd la raison n'est jamais qu'un insensé aux yeux de ceux qui la conservent, & les foux n'intéressent plus.

Quoique la plus grande force de l'*Expression* se tire de la combinaison des Sons, la qualité de leur timbre n'est pas indifférente, pour le même effet. Il y a des Voix fortes & Sonores qui en imposent par leur étoffe; d'autres légères & flexibles, bonnes pour les choses d'exécution; d'autres sensibles & délicates qui vont au cœur par des Chants doux & pathétiques. En général les Dessus & toutes les Voix aigues sont plus propres pour exprimer la tendresse & la douceur, les Basses & Concordans pour l'emportement & la colère : mais les Italiens ont banni les Basses de leurs Tragédies, comme une Partie dont le Chant est trop rude pour le genre Héroïque, & leur ont substitué les Tailles ou Tenor, dont le Chant a le même caractère avec un effet plus agréable. Ils emploient ces mêmes Basses plus convenablement dans le Comique pour les rôles à manteaux, & généralement pour tous les caractères de charge.

Les Instrumens ont aussi des *Expressions* très-différentes selon que le Son en est fort ou foible; que le timbre en est aigre ou doux; que le Diapason en est grave ou aigu, & qu'on ne peut tirer des Sons en plus grande ou moindre quantité. La Flûte est tendre, le Hautbois gai, la Trompette guerrière, le Cor sonore, majestueux, propre aux grandes *Expressions*. Mais il n'y a point d'Instrument dont on tire une *Expression* plus variée & plus universelle que le Violon. Cet Instrument admirable fait le fond de

tous les Orcheſtres, & ſuffit au grand Compoſiteur pour en tirer tous les effets que les mauvais Muſiciens cherchent inutilement dans l'alliage d'une multitude d'Inſtrumens divers. Le Compoſiteur doit connoître le manche du Violon pour doigter ſes Airs, pour diſpoſer ſes Arpèges, pour ſavoir l'effet des Cordes à vide, & pour employer & choiſir les Tons ſelon les divers caractères qu'ils ont ſur cet Inſtrument.

Vainement le Compoſiteur ſaura-t-il animer ſon Ouvrage, ſi la chaleur qui doit y regner ne paſſe à ceux qui l'exécutent. Le Chanteur qui ne voit que des Notes dans ſa Partie, n'eſt point en état de ſaiſir l'*Expreſſion* du Compoſiteur, ni d'en donner une à ce qu'il chante s'il n'en a bien ſaiſi le ſens. Il faut entendre ce ce qu'on lit pour le faire entendre aux autres, & il ne ſuffit pas d'être ſenſible en général, ſi l'on ne l'eſt en particulier à l'énergie de la Langue qu'on parle. Commencez donc par bien connoître le caractère du Chant que vous avez à rendre, ſon rapport au ſens des paroles, la diſtinction de ſes phraſes, l'Accent qu'il a par lui-même, celui qu'il ſuppoſe dans la voix de l'Exécutant, l'énergie que le Compoſiteur a donnée au Poëte, & celle que vous pouvez donner à votre tour au Compoſiteur : alors livrez vos organes à toute la chaleur que ces conſidérations vous auront inſpirée ; faites ce que vous feriez ſi vous étiez à la fois le Poëte, le Compoſiteur, l'Acteur & le Chanteur : & vous aurez toute l'*Expreſſion* qu'il vous eſt poſſible de donner à l'Ouvrage que vous avez à rendre. De cette manière, il arrivera naturellement que vous mettrez de la délicateſſe & des ornemens dans les Chants qui ne ſont qu'élégans & gracieux, du piquant & du feu dans ceux qui ſont animés & gais, des gémiſſemens & des plaintes dans ceux qui ſont tendres & pathériques, & toute l'agitation du *Forte-piano* dans l'emportement des paſſions violentes. Par-tout où l'on réunira fortement l'Accent muſical à l'Accent oratoire ; par-tout où la Meſure ſe fera vivement ſentir, & ſervira de Guide aux Accens du Chant ; par-tout où l'Accompagnement & la Voix ſauront tellement accorder & unir leurs effets, il en réſultera une Mélodie, & l'Auditeur trompé attribuera à la Voix les paſſages dont l'Orcheſtre l'embellira ; enfin par-tout où les ornemens ſobrement ménagés porteront témoignage de la facilité du

Chanteur; ſans couvrir & défigurer le Chant, l'*Expreſſion* ſera douce, agréable & forte, l'oreille ſera charmée & le cœur ému; le phyſique & le moral concourront à la fois au plaiſir des écoutans, & il regnera un tel Accord entre la parole & le Chant que le tout ſemblera n'être qu'une langue délicieuſe qui fait tout dire & plaît toujours.

EXTENSION. *ſ. ƒ.* eſt, ſelon Ariſtoxène, une des quatre parties de la Mélopée qui conſiſte à ſoutenir long-temps certains Sons & au-delà même de leur quantité grammaticale. Nous appellons aujourd'hui Tenues les Sons ainſi ſoutenus. (Voyez TENUE.)

F.

F *ut fa*, F *fa ut*, ou ſimplement F. Quatrième Son de la Gamme Diatonique & naturelle, lequel s'appelle autrement *Fa*. (Voyez GAMME.)

C'eſt auſſi le nom de la plus baſſe des trois Clefs de la Muſique. (Voyez CLEF.)

FACE. *ſ. f.* Combinaiſon, ou des Sons d'un Accord en commençant par un de ces Sons & prenant les autres ſelon leur ſuite naturelle, ou des touches du Clavier qui forment le même Accord. D'où il ſuit qu'un Accord peut avoir autant de *Faces* qu'il y a de Sons qui le compoſent; car chacun peut être le premier à ſon tour.

L'Accord parfait *ut mi ſol* a trois *Faces*. Par la première, tous les doigts ſont rangés par Tierces, & la Tonique eſt ſous l'index : par la ſeconde *mi ſol ut*, il y a une Quarte entre les deux derniers doigts, & la Tonique eſt ſous le dernier : par la troiſième *ſol ut mi*, la Quarte eſt entre l'index & le quatrième, & la Tonique eſt ſous celui-ci. (Voyez RENVERSEMENT.)

Comme les Accords Diſſonnans ont ordinairement quatre Sons, ils ont auſſi quatre *Faces*, qu'on peut trouver avec la même facilité. (Voyez DOIGTER.)

FACTEUR. *ſ. m.* Ouvrier qui fait des Orgues ou des Clavecins.

FANFARE. *ſ. f.* Sorte d'Air militaire, pour l'ordinaire court & brillant, qui s'exécute par des trompettes, & qu'on imite ſur d'autres Inſtrumens. La *Fanfare* eſt communément à deux deſſus de Trompettes accompagnées de Tymbales; &, bien exécutée, elle a quelque choſe de martial & de gai qui convient fort à ſon uſage. De toutes les Troupes de l'Europe, les Allemandes ſont celles qui ont les meilleurs Inſtrumens militaires; auſſi leurs Marches & *Fanfares* ſont-elles un effet admirable. C'eſt une choſe à remarquer que dans tout le Royaume de France il n'y a pas un ſeul Trompette qui ſonne juſte, & la Nation la plus guerrière de l'Europe a les Inſtrumens militaires les plus diſcordans; ce qui n'eſt pas ſans inconvénient. Durant les dernières guerres, les Payſans de Bohê-

me, d'Autriche & de Bavière, tous Muficiens nés, ne pouvant croire que des Troupes réglés euffent des Inftrumens fi faux & fi déteftables, prirent tous ces vieux Corps pour de nouvelles levées qu'ils commencerent à méprifer, & l'on ne fauroit dire à combien de braves gens des Tons faux ont coûté la vie. Tant il eft vrai que, dans l'appareil de la guerre, il ne faut rien négliger de ce qui frappe les fens!

FANTAISIE. *f. f.* Pièce de Mufique Inftrumentale qu'on exécute en la compofant. Il y a cette différence du *Caprice* à la *Fantaifie*, que le Caprice eft un recueil d'idées fingulières & difparates que raffemble une imagination échauffée, & qu'on peut même compofer à l'oifir; au lieu que la *Fantaifie* peut être une Pièce très-régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, & qu'elle n'exifte plus fi-tôt qu'elle eft achevée. Ainfi le Caprice eft dans l'efpèce & l'affortiment des idées, & la *Fantaifie* dans leur promptitude à fe préfenter. Il fuit de-là qu'un Caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une *Fantaifie*; car fi-tôt qu'elle eft écrite ou répétée, ce n'eft plus une *Fantaifie*, c'eft Pièce ordinaire.

FAUCET. (Voyez FAUSSET.)

FAUSSE-QUARTE. (Voyez QUARTE.)

FAUSSE-QUINTE. *f. f.* Intervalle diffonnant appellé par les Grecs *hemi-Diapente*, dont les deux termes font diftans de quatre Degrés Diatoniques, ainfi que ceux de la Quinte jufte, mais dont l'Intervalle eft moindre d'un femi-Ton; celui de la Quinte étant de deux Tons majeurs, d'un Ton mineur & d'un femi-Ton majeur, & celui de la *Fauffe Quinte* feulement d'un Ton majeur, d'un Ton mineur & de deux femi-Tons majeurs. Si, fur nos Claviers ordinaires, on divife l'Octave en deux parties égales, on aura d'un côté la *Fauffe-Quinte* comme *fi fa*, & de l'autre le Triton comme *fa fi*: mais ces deux Intervalles, égaux en ce fens, ne le font ni quant au nombre des Degrés, puifque le Triton n'en a que trois; ni dans la précifion des rapports, celui de la *Fauffe-Quinte* étant de 45 à 64, & celui du Triton de 32 à 45.

L'Accord de *Fauffe-Quinte* eft renverfé de l'Accord Dominant, en mettant la Note fenfible au grave. Voyez au mot ACCORD comment celui-là s'accompagne.

Il faut bien distinguer la *Fausse-Quinte* Dissonnance, de la *Quinte-Fausse*, réputée Consonnance, & qui n'est altérée que par accident. (Voyez QUINTE.)

FAUSSE-RELATION. *s. f.* Intervalle diminué ou superflu. (Voyez RELATION.)

FAUSSET. *s. m.* C'est cette espèce de voix par laquelle un homme, sortant à l'aigu du Diapason de sa voix naturelle, imite celle de la femme. Un homme fait, à-peu-près, quand il chante le *Fausset*, ce que fait un tuyau d'Orgue quand il octavie. (Voyez OCTAVIER.)

Si ce mot vient du François *faux* opposé à *juste*, il faut l'écrire comme je fais ici, en suivant l'orthographe de l'Encyclopédie : mais s'il vient, comme je le crois, du Latin, *faux*, *faucis*, la gorge, il falloit, au lieu des deux *ss* qu'on a substituées, laisser le *c* que j'y avois mis : *Faucet.*

FAUX. *adj.* & *adv.* Ce mot est opposé à *juste*. On chante *Faux* quand on n'entonne pas les Intervalles dans leur justesse, qu'on forme des Sons trop hauts ou trop bas.

Il y a des Voix *Fausses*, des Cordes *Fausses*, des Instrumens *Faux*. Quant aux Voix, on prétend que le défaut est dans l'oreille & non dans la glotte. Cependant j'ai vu des gens qui chantoient très-*Faux* & qui accordoient un Instrument très-juste. La Fausseté de leurs voix n'avoit donc pas sa cause dans leur oreille. Pour les Instrumens, quand les Tons en sont *Faux*, c'est que l'Instrument est mal construit, que les tuyaux en sont mal proportionnés, ou les cordes *Fausses*, ou qu'elles ne sont pas d'accord; que celui qui en joue touche *Faux*, ou qu'il modifie mal le vent ou les lèvres.

FAUX-ACCORD. Accord discordant, soit parce qu'il contient des Dissonnances proprement dites, soit parce que les Consonnances n'en sont pas justes. (Voyez ACCORD FAUX.)

FAUX-BOURDON. *s. m.* Musique à plusieurs Parties, mais simple & sans Mesure, dont les Notes sont presque toutes égales & dont l'Harmonie est toujours syllabique. C'est la Psalmodie des Catholiques Romains chantée à plusieurs Parties. Le Chant de nos Pseaumes à quatre Parties, peut aussi passer pour une espèce de *Faux-Bourdon*; mais qui procède avec beaucoup de lenteur & de gravité.

FEINTE. *s. f.* Altération d'une Note ou d'un Intervalle par un Dièse ou par un Bémol. C'est proprement le nom commun & générique du Dièse & du Bémol accidentels. Ce mot n'est plus en usage ; mais on ne lui en a point substitué. La crainte d'employer des tours surannés énerve tous les jours notre Langue, la crainte d'employer de vieux mots l'appauvrit tous les jours : ses plus grands ennemis seront toujours les puristes.

On appelloit aussi *Feintes* les touches Chromatiques du Clavier, que nous appellons aujourd'hui touches blanches, & qu'autrefois on faisoit noires, parce que nos grossiers ancêtres n'avoit pas songé à faire le Clavier noir, pour donner de l'éclat à la main des femmes. On appelle encore aujourd'hui *Feintes coupées* celles de ces touches qui sont brisées pour suppléer au Ravalement.

FÊTE. *s. f.* Divertissement de Chant & de Danse qu'on introduit dans un Acte d'Opéra, & qui interrompt ou suspend toujours l'action.

Ces *Fêtes* ne sont amusantes qu'autant que l'Opéra même est ennuyeux. Dans un Drame intéressant & bien conduit il seroit impossible de les supporter.

La différence qu'on assigne à l'Opéra entre les mots de *Fête* & de *Divertissement*, est que le premier s'applique plus particulièrement aux Tragédies, & le second aux Ballets.

FI. Syllabe avec laquelle quelques Musiciens solfient le *fa* Dièse, comme ils solfient par *ma* le *mi* Bémol ; ce qui paroît assez bien entendu. (Voyez SOLFIER.)

FIGURÉ. Cet adjectif s'applique aux Notes ou à l'Harmonie : aux Notes, comme dans ce mot, *Basse-Figurée*, pour exprimer une Basse dont les Notes portant Accord, sont subdivisées en plusieurs autres Notes de moindre valeur, (Voyez BASSE-FIGURÉE.) à l'Harmonie, quand on emploie par Supposition & dans une marche Diatonique d'autres Notes que celles qui forment l'Accord. (Voyez HARMONIE FIGURÉE, & SUPPOSITION.)

FIGURER. *v. a.* C'est passer plusieurs Notes pour une ; c'est faire des Doubles, des Variations ; c'est ajouter des Notes au Chant de quelque manière que ce soit : enfin c'est donner aux Sons harmonieux une Figure de Mélodie, en les liant par d'autres Sons intermédiaires. (Voyez DOUBLE, FLEURTIS, HARMONIE-FIGURÉE.)

FILER un Son, c'eſt en chantant ménager ſa voix; en ſorte qu'on puiſſe le prolonger long-temps ſans reprendre haleine. Il y a deux manières de *Filer* un Son: la première en le ſoutenant toujours également; ce qui ſe fait pour l'ordinaire ſur les Tenues où l'Accompagnement travaille: la ſeconde en le renforçant; ce qui eſt plus uſité dans les Paſſages & Roulades. La première manière demande plus de juſteſſe, & les Italiens la préferent; la ſeconde a plus d'éclat & plaît davantage aux François.

FIN. *ſ. f.* Ce mot ſe place quelquefois ſur la Finale de la première partie d'un Rondeau, pour marquer qu'ayant repris cette première partie, c'eſt ſur cette Finale qu'on doit s'arrêter & finir. (Voyez RONDEAU.)

On n'emploie plus guères ce mot à cet uſage, les François lui ayant ſubſtitué le Point-Final à l'exemple des Italiens. (Voyez POINT-FINAL.)

FINALE. *ſ. f.* Principale Corde du Mode qu'on appelle auſſi Tonique, & ſur laquelle l'Air ou la Pièce doit finir. (Voyez MODE.)

Quand on compoſe à pluſieurs Parties, & ſur-tout des Chœurs, il faut toujours que la Baſſe tombe en finiſſant ſur la Note même de la *Finale*. Les autres Parties peuvent s'arrêter ſur la Tierce ou ſur ſa Quinte. Autrefois c'étoit une règle de donner toujours, à la fin d'une Pièce, la Tierce majeure à la *Finale*, même en Mode mineur; mais cet uſage a été trouvé de mauvais goût & tout-à-fait abandonné.

FIXE. *adj.* Cordes ou Sons *Fixes* ou ſtables. (Voyez SON, STABLE.)

FLATTÉ. *ſ. m.* Agrément du Chant François, difficile à définir; mais dont on comprendra ſuffiſamment l'effet par un exemple. (Voyez *Pl.* B. *Fig. 13 au mot* FLATTÉ.)

FLEURTIS. *ſ. m.* Sorte de Contrepoint figuré, lequel n'eſt point ſyllabique ou Note ſur Note. C'eſt auſſi l'aſſemblage des divers agrémens dont on orne un Chant trop ſimple. Ce mot eſt vieilli en tout ſens. (Voyez BRODERIES, DOUBLES, VARIATIONS, PASSAGES.)

FOIBLE. *adj.* Temps *foible*. (Voyez TEMPS.)

FONDAMENTAL. *adj.* Son *fondamental* eſt celui qui ſert de fondement à l'Accord; (Voyez ACCORD.) ou au Ton; (Voyez Tonique.) Baſſe-*Fondamentale*, eſt celle qui ſert de fondement à l'Harmonie.

l'Harmonie. (Voyez BASSE-FONDAMENTALE.) Accord *Fondamental* eſt celui dont la Baſſe eſt *Fondamentale*, & dont les Sons ſont arrangés ſelon l'ordre de leur génération: mais comme cet ordre écarte extrêmement les Parties, on les rapproche par des combinaiſons ou Renverſemens, & pourvu que la Baſſe reſte la même, l'Accord ne laiſſe pas pour cela de porter le nom de *Fondamental*. Tel eſt, par exemple, cet Accord *ut mi ſol*, renfermé dans un Intervalle de Quinte : au lieu que dans l'ordre de ſa génération *ut ſol mi*, il comprend un Dixième & même un Dix-Septième; puiſque l'*ut fondamental* n'eſt pas la Quinte de *ſol*, mais l'Octave de cette Quinte.

FORCE. *ſ. f.* Qualité du Son appellée auſſi quelquefois *Intenſité*, qui le rend plus ſenſible & le fait entendre de plus loin. Les vibrations plus ou moins fréquentes du corps ſonore, ſont ce qui rend le Son aigu ou grave; leur plus grand ou moindre écart de la ligne de repos, eſt ce qui le rend fort ou foible. Quand cet écart eſt trop grand & qu'on force l'Inſtrument ou la voix, (Voyez FORCER.) le Son devient bruit & ceſſe d'être appréciable.

FORCER la voix, c'eſt excéder en haut ou en bas ſon Diapaſon, ou ſon volume à force d'haleine; c'eſt crier au lieu de chanter. Toute voix qu'on *force* perd ſa juſteſſe: cela arrive même aux Inſtrumens où l'on force l'archet ou le vent; & voilà pourquoi les François chantent rarement juſte.

FORLANE. *ſ. f.* Air d'une Danſe de même nom commune à Veniſe, ſur-tout parmi les Gondoliers. Sa Meſure eſt à $\frac{6}{8}$; elle ſe bat gaiement, & la Danſe eſt auſſi fort gaie. On l'appelle *Forlane* parce qu'elle a pris naiſſance dans le Frioul, dont les habitans s'appellent *Forlans*.

FORT. *adv.* Ce mot s'écrit dans les Parties, pour marquer qu'il faut forcer le Son avec véhémence, mais ſans le hauſſer; chanter à pleine voix; tirer de l'Inſtrument beaucoup de Son: ou bien il s'emploie pour détruire l'effet du mot *Doux*, employé précédemment.

Les Italiens ont encore le ſuperlatif *Fortiſſimo*, dont on n'a guères beſoin dans la Muſique Françoiſe; car on y chante ordinairement *très-fort*.

FORT. *adj.* Temps *fort.* (Voyez TEMPS.)

FORTE-PIANO. Substantif Italien composé, & que les Musiciens devroient franciser, comme les Peintres ont francisé celui de *Chiaro scuro*, en adoptant l'idée qu'il exprime. Le *Forte-piano* est l'art d'adoucir & renforcer les Sons dans la Mélodie imitative, comme on fait dans la parole qu'elle doit imiter. Non-seulement quand on parle avec chaleur on ne s'exprime point toujours sur le même Ton; mais on ne parle pas toujours avec le même degré de force. La Musique, en imitant la variété des Accens & des Tons, doit donc imiter aussi les degrés intenses ou remisses de la parole, & parler tantôt doux, tantôt fort, tantôt à demi-voix; & voilà ce qu'indique en général le mot *Forte-piano*.

FRAGMENS. On appelle ainsi à l'Opéra de Paris le choix de trois ou quatre Actes de Ballet, qu'on tire de divers Opéra, & qu'on rassemble, quoiqu'ils n'ayent aucun rapport entr'eux, pour être représentés successivement le même jour, & remplir, avec leurs Entr'Actes, la durée d'un Spectacle ordinaire. Il n'y a qu'un homme sans goût qui puisse imaginer un pareil ramassis, & qu'un Théatre sans intérêt où l'on puisse le supporter.

FRAPPÉ. *adj. pris subst.* C'est le Temps où l'on baisse la main ou le pied, & où l'on frappe pour marquer la Mesure. (Voyez THÉSIS.) On ne frappe ordinairement du pied que le premier Temps de chaque Mesure; mais ceux qui coupent en deux la Mesure à quatre, frappent aussi le troisième. En battant de la main la Mesure, les François ne frappent jamais que le premier Temps & marquent les autres par divers mouvemens de main: mais les Italiens frappent les deux premiers de la Mesure à trois, & lèvent le troisième; ils frappent de même les deux premiers de la Mesure à quatre, & levent les deux autres. Ces mouvemens sont plus simples & semblent plus commodes.

FREDON. *s. m.* Vieux mot qui signifie un passage rapide & presque toujours Diatonique de plusieurs Notes sur la même syllabe; c'est à-peu-près ce que l'on a depuis appellé *Roulade*, avec cette différence que la Roulade dure davantage & s'écrit, au lieu que le *Fredon* n'est qu'une courte addition de goût; ou, comme on disoit autrefois, une *Diminution* que le Chanteur fait sur quelque Note.

FREDONNER. *v. n. & a.* Faire des *Fredons*. Ce mot eſt vieux & ne s'emploie plus qu'en dériſion.

FUGUE. *ſ. f.* Pièce ou morceau de Muſique où l'on traite, ſelon certaines règles d'Harmonie & de Modulation, un Chant appellé *ſujet*, en le faiſant paſſer ſucceſſivement & alternativement d'une Partie à une autre.

Voici les principales règles de la *Fugue*, dont les unes lui ſont propres, & les autres communes avec l'Imitation.

I. Le ſujet procède de la Tonique à la Dominante ou de la Dominante à la Tonique, en montant ou en deſcendant.

II. Toute *Fugue* a ſa réponſe dans la Partie qui ſuit immédiatement celle qui a commencé.

III. Cette réponſe doit rendre le ſujet à la Quarte ou à la Quinte, & par mouvement ſemblable, le plus exactement qu'il eſt poſſible; procédant de la Dominante à la Tonique, quand le ſujet s'eſt annoncé de la Tonique à la Dominante; & *vice versâ*. Une Partie peut auſſi reprendre le même ſujet à l'Octave ou à l'Uniſſon de la précédente: mais alors c'eſt répétition plutôt qu'une véritable réponſe.

IV. Comme l'Octave ſe diviſe en deux parties inégales dont l'une comprend quatre Degrés en montant de la Tonique à la Dominante, & l'autre ſeulement trois en continuant de monter de la Dominante à la Tonique; cela oblige d'avoir égard à cette différence dans l'expreſſion du ſujet, & de faire quelque changement dans la réponſe, pour ne pas quitter les Cordes eſſentielles du Mode. C'eſt autre choſe quand on ſe propoſe de changer de Ton, alors l'exactitude même de la réponſe priſe ſur une autre Corde, produit les altérations propres à ce changement.

V. Il faut que la *Fugue* ſoit deſſinée de telle ſorte que la réponſe puiſſe entrer avant la fin du premier Chant, afin qu'on entende en partie l'une & l'autre à la fois, que par cette anticipation le ſujet ſe lie, pour ainſi dire, à lui même, & que l'art du Compoſiteur ſe montre dans ce concours. C'eſt ſe moquer que de donner pour *Fugue* un Chant qu'on ne fait que promener d'une Partie à l'autre, ſans autre gêne que de l'accompagner enſuite à ſa volonté. Cela mérite tout au plus le nom d'Imitation. (Voyez Imitation.)

Outre ces règles, qui sont fondamentales, pour réussir dans ce genre de Composition, il y en a d'auttes qui, pour n'être que de goût, n'en sont pas moins essentielles. Les *Fugues*, en général, rendent la Musique plus bruyante qu'agréable; c'est pourquoi elles conviennent mieux dans les Chœurs que par-tout ailleurs. Or, comme leur principal mérite est de fixer toujours l'oreille sur le Chant principal ou sujet, qu'on fait pour cela passer incessamment de Partie en Partie, & de Modulation en Modulation; le Compositeur doit mettre tous ses soins à rendre toujours ce Chant bien distinct, ou à empêcher qu'il ne soit étouffé ou confondu parmi les autres Parties. Il y a pour cela deux moyens; l'un dans le mouvement qu'il faut sans cesse contraster; de sorte que, si la marche de la *Fugue* est précipitée, les autres Parties procèdent posément par des Notes longues, & au contraire, si la *Fugue* marche gravement, que les Accompagnemens travaillent davantage. Le second moyen est d'écarter l'Harmonie, de peur que les autres Parties, s'approchant trop de celle qui Chante le sujet, ne se confondent avec elle, & ne l'empêchent de se faire entendre assez nettement, en sorte que ce qui seroit un vice partout ailleurs, devient ici une beauté.

Unité de Mélodie; voilà la grande règle commune qu'il faut souvent pratiquer par des moyens différens. Il faut choisir les Accords, les Intervalles, afin qu'un certain Son, & non pas un autre, fasse l'effet principal; *unité de Mélodie*. Il faut quelquefois mettre en jeu des Instrumens ou des Voix d'espèce différente, afin que la Partie qui doit dominer se distingue plus aisément; *unité de Mélodie*. Une autre attention non moins nécessaire, est, dans les divers enchaînemens de Modulations qu'amène la marche & le progrès de la *Fugue*, de faire que toutes ces Modulations se correspondent à la fois dans toutes les Parties, de lier le tout dans son progrès par une exacte conformité de Ton; de peur qu'une Partie étant dans un Ton & l'autre dans un autre, l'Harmonie entière ne soit dans aucun, & ne présente plus d'effet simple à l'oreille, ni d'idée simple à l'esprit; *unité de Melodie*. En un mot, dans toute *Fugue*, la confusion de Mélodie & de Modulation est en même temps ce qu'il y a de plus à craindre & de plus difficile à éviter; & le plaisir que donne ce genre de Musique

étant toujours médiocre, on peut dire qu'une belle *Fugue* est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon Harmoniste.

Il y a encore plusieurs autres manières de *Fugues*; comme les *Fugues perpétuelles* appellées *Canons*, les *doubles Fugues*, les *Contre Fugues*, ou *Fugues renversées*, qu'on peut voir chacune à son mot, & qui servent plus à étaler l'art des Compositeurs qu'à flatter l'oreille des Écoutans.

Fugue, du Latin *fuga*, *fuite*; parce que les Parties, partant ainsi successivement, semblent se fuir & se poursuivre l'une l'autre.

FUGUE RENVERSÉE. C'est une *Fugue* dont la réponse se fait par Mouvement contraire à celui du sujet. (Voyez CONTRE-FUGUE.)

FUSÉE. *s. f.* Trait rapide & continu qui monte ou descend pour joindre diatoniquement deux Notes à un grand Intervalle l'une de l'autre. (Voyez *Pl.* C. *Fig.* 4.) A moins que la *Fusée* ne soit Notée, il faut, pour l'exécuter, qu'une des deux Notes extrêmes ait une durée sur laquelle on puisse passer la *Fusée* sans altérer la Mesure.

G.

G *re sol*, *G sol re ut*, ou ſimplement G. Cinquième Son de la Gamme Diatonique, lequel s'appelle autrement *ſol*. (V. GAMME.)

C'eſt auſſi le nom de la plus haute des trois Clefs de la Muſique. (Voyez CLEF.)

GAI. *adv*. Ce mot, écrit au-deſſus d'un Air ou d'un morceau de Muſique, indique un mouvement moyen entre le vîte & le modéré : il répond au mot Italien *Allegro*, employé pour le même uſage. (Voyez ALLEGRO.)

Ce mot peut s'entendre auſſi du caractère d'une Muſique, indépendamment du Mouvement.

GAILLARDE. *ſ. f.* Air à trois Temps gais d'une danſe de même nom. On la nommoit autrefois *Romaneſque*, parce qu'elle nous eſt, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie.

Cette Danſe eſt hors d'uſage depuis long-temps. Il en eſt reſté ſeulement un Pas appellé *Pas de Gaillarde*.

GAMME, GAMM'UT, ou GAMMA-UT. Table ou Échelle inventée par Gui Arétin, ſur laquelle on apprend à nommer & à entonner juſte les Degrés de l'Octave par les ſix Notes de Muſique, *ut re mi fa ſol la*, ſuivant toutes les diſpoſitions qu'on peut leur donner ; ce qui s'appelle *ſolfier*. Voyez ce mot.

La *Gamme* a auſſi été nommée *Main harmonique*, parce que Gui employa d'abord la figure d'une main, ſur les doigts de laquelle il rangea ſes Notes, pour montrer les rapports de ſes Hexacordes avec les cinq Tétracordes des Grecs. Cette main a été en uſage pour apprendre à nommer les Notes juſqu'à l'invention du *ſi* qui a aboli chez nous les Muances, & par conſéquent la *Main* harmonique qui ſert à les expliquer.

Gui Aretin ayant, ſelon l'opinion commune, ajouté au Diagramme des Grecs un Tétracorde à l'aigu, & une Corde au grave, ou plutôt, ſelon Meibomius, ayant, par ces additions, rétabli ce Diagramme dans ſon ancienne étendue, il appella cette Corde *Hypoproſlambanomenos*, & le marqua par le Γ des Grecs ; & comme cette lettre ſe trouva ainſi à la tête de l'Échelle, en pla-

çant dans le haut les Sons graves, selon la méthode des Anciens, elle a fait donner à cette Échelle le nom barbare de *Gamme*.

Cette *Gamme* donc, dans toute son étendue, étoit composée de vingt Cordes ou Notes; c'est-à-dire, de deux Octaves & d'un Sixte majeure. Ces Cordes étoient représentées par des lettres ou par des syllabes. Les lettres désignoient invariablement chacune une Corde déterminée de l'Échelle, comme elles font encore aujourd'hui; mais comme il n'y avoit d'abord que six lettres, enfin que sept, & qu'il falloit recommencer d'Octave en Octave, on distinguoit ces Octaves par les figures des lettres. La première Octave se marquoit par des lettres capitales de cette manière: Γ. A. B. &c. la seconde, par des caractères courans *g. a. b.*; & pour la Sixte surnuméraire, on employoit des lettres doubles, *gg*, *aa*, *bb*, &c.

Quant aux syllabes, elles ne représentoient que les noms qu'il falloit donner aux Notes en les chantant. Or, comme il n'y avoit que six noms pour sept Notes, c'étoit une nécessité qu'au moins un même nom fût donné à deux différentes Notes; ce qui se fit de manière que ces deux Notes *mi fa*, ou *fa la*, tombassent sur les semi-Tons. Par conséquent dès qu'il se présentoit un Dièse ou un Bémol qui amenoit un nouveau semi-Ton, c'étoient encore des noms à changer; ce qui faisoit donner le même nom à différentes Notes, & différens noms à la même Note, selon le progrès du Chant; & ces changemens de nom s'appelloient *Muances*.

On apprenoit donc ces Muances par la Gamme. A la gauche de chaque Degré on voyoit une lettre qui indiquoit la Corde précise appartenant à ce Degré. A la droite, dans les cases, on trouvoit les différens noms que cette même Note devoit porter en montant ou en descendant par Béquarre ou par Bémol, selon le progrès.

Les difficultés de cette méthode ont fait faire, en divers temps, plusieurs changemens à la *Gamme*. La *Figure 10*, *Planche* A, représente cette *Gamme*, telle qu'elle est actuellement usitée en Italie. C'est à-peu-près la même chose en Espagne & en Portugal, si ce n'est qu'on trouve quelquefois à la dernière place la colonne du Béquarre, qui est ici la première, ou quelque autre différence aussi peu importante.

Pour se servir de cette Échelle, si l'on veut chanter au naturel, on applique *ut* à Γ de la premiere colonne, le long de laquelle on monte jusqu'au *la*; après quoi, passant à droite dans la colonne du *b* naturel, on nomme *fa*; on monte au *la* de la même colonne, puis on retourne dans la précédente à *mi*, & ainsi de suite. Ou bien, on peut commencer par *ut* au C de la seconde colonne, arrivé au *la* passer à *mi* dans la premiere colonne, puis repasser dans l'autre colonne au *fa*. Par ce moyen l'une de ces transitions forme toujours un semi-Ton; savoir, *la fa*: & l'autre toujours un Ton; savoir, *la mi*. Par Bémol, on peut commencer à l'*ut* en *c* ou *f*, & faire les transitions de la même manière, &c.

En descendant par Béquarre on quitte l'*ut* de la colonne du milieu, pour passer au *mi* de celle par Béquarre, ou au *fa* de celle par Bémol; puis descendant jusqu'à l'*ut* de cette nouvelle colonne, on en sort par *fa* de gauche à droite, par *mi* de droite à gauche, *&c.*

Les Anglois n'emploient pas toutes ces syllabes, mais seulement les quatre premières *ut re mi fa*; changeant ainsi de colonne de quatre en quatre Notes, ou de trois en trois par une méthode semblable à celle que je viens d'expliquer, si ce n'est qu'au lieu de *la fa* & de *la mi*, il faut muer par *fa ut*, & par *mi ut*.

Les Allemands n'ont point d'autre *Gamme* que les lettres initiales qui marquent les Sons fixes dans les autres *Games*, & ils solfient même avec ces lettres de la manière qu'on pourra voir au mot SOLFIER.

La *Gamme Françoise*, autrement dite *Gamme* du *si*, lève les embarras de toutes ces transitions. Elle consiste en une simple Échelle de six Degrés sur deux colonnes, outre celle des lettres. (Voyez *Pl.* A. *Fig.* 11.) La première colonne à gauche est pour chanter par Bémol; c'est-à-dire, avec un Bémol à la Clef; la seconde, pour chanter au naturel. Voilà tout le mystère de la *Gamme* Françoise qui n'a guères plus de difficulté que d'utilité, attendu que toute autre altération qu'un Bémol la met à l'instant hors d'usage. Les autres *Gammes* n'ont par-dessus celle-là, que l'avantage d'avoir aussi une colonne pour le Béquarre; c'est-à-dire, pour un Dièse à la Clef; mais si-tôt qu'on y met plus d'un Dièse

Dièse ou d'un Bémol, (ce qui ne se faisoit jamais autrefois,) toutes ces *Gammes* sont également inutiles.

Aujourd'hui que les Musiciens François chantent tout au naturel, ils n'ont que faire de *Gamme* C *sol ut*, *ut*, & C ne sont, pour eux, que la même chose. Mais dans le systême de Gui, *ut* est une chose, & C en est une autre fort différente; & quand il a donné à chaque Note une syllabe & une lettre, il n'a pas prétendu en faire des synonymes; ce qui eût été doubler inutilement les noms & les embarras.

GAVOTTE. *s. f.* Sorte de Danse dont l'Air est à deux Temps, & se coupe en deux reprises, dont chacune commence avec le second Temps & finit sur le premier. Le mouvement de la *Gavotte* est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre & lent. Elle marque ses phrases & ses repos de deux en deux Mesures.

GÉNIE. *s. m.* Ne cherche point, jeune Artiste, ce que c'est que le *Génie*. En as-tu: tu le sens en toi-même. N'en as-tu pas: tu ne le connoîtras jamais. Le *Génie* du Musicien soumet l'Univers entier à son Art. Il peint tous les Tableaux par des Sons; il fait parler le silence même; il rend les idées par des sentimens, les sentimens par des accens; & les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté, par lui, prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris; il brûle sans cesse & ne se consume jamais. Il exprime avec chaleur les frimats & les glaces; même en peignant les horreurs de la mort, il porte dans l'ame ce sentiment de vie qui ne l'abandonne point, & qu'il communique aux cœurs faits pour le sentir. Mais hélas! il ne fait rien dire à ceux où son germe n'est pas, & ses prodiges sont peu sensibles à qui ne peut les imiter. Veux-tu donc savoir si quelque étincelle de ce feu dévorant t'anime? Cours, vole à Naples écouter les chef-d'œuvres de *Leo*, de *Durante*, de *Jommelli*, de *Pergolèse*. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillemens t'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prend le Métastase & travaille; son *Génie* échauffera le tien; tu créeras à son exemple: c'est-là ce que fait le *Génie*, & d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que tes Maîtres t'ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand Art te

laiſſent tranquille, ſi tu n'as ni délire ni raviſſement, ſi tu ne trouves que beau ce qui transporte, oſes-tu demander ce que c'eſt que le *Génie?* Homme vulgaire, ne profâne point ce nom ſublime. Que t'importeroit de le connoître? tu ne ſaurois le ſentir : fais de la Muſique Françoiſe.

GENRE. *ſ. m.* Diviſion & diſpoſition du Tétracorde conſidéré dans les Intervalles de quatre Sons qui le compoſent. On conçoit que cette définition, qui eſt celle d'Euclide, n'eſt applicable qu'à la Muſique Grecque, dont j'ai à parler en premier lieu.

La bonne conſtitution de l'Accord du Tétracorde, c'eſt-à-dire, l'établiſſement d'un *Genre* régulier, dépendoit des trois règles ſuivantes que je tire d'Ariſtoxène.

La première étoit que les deux cordes extrêmes du Tétracorde devoient toujours reſter immobiles, afin que leur Intervalle fût toujours celui d'une Quarte juſte ou du Diateſſaron. Quant aux deux Cordes moyennes, elles varioient à la vérité; mais l'Intervalle du Lichanos à la Mèſe ne devoit jamais paſſer deux *Tons*, ni diminuer au-delà d'un *Ton;* de ſorte qu'on avoit préciſément l'eſpace d'un *Ton* pour varier l'Accord du Lichanos, & c'eſt la ſeconde règle. La troiſième étoit que l'Intervalle de la Parhypate ou ſeconde Corde à l'Hypate n'excédât jamais celui de la même Parhypate au Lichanos.

Comme en général cet Accord pouvoit ſe diverſifier de trois façons, cela conſtituoit trois principaux *Genres*; ſavoir le Diatonique, le Chromatique & l'Enharmonique. Ces deux derniers *Genres*, où les deux premiers Intervalles faiſoient toujours enſemble une ſomme moindre que le troiſième Intervalle, s'appelloit à cauſe de cela *Genres épais* ou *ſerrés.* (Voyez ÉPAIS.)

Dans le Diatonique, la Modulation procédoit par un ſemi-Ton, un *Ton*, & un autre *Ton*, *ſi ut re mi*; & comme on y paſſoit par deux *Tons* conſécutifs, de-là lui venoit le nom de *Diatonique.* Le Chromatique procédoit ſucceſſivement par deux ſemi-Tons & un hémi-Diton ou une Tierce mineure, *ſi*, *ut*, *ut* Dièſe, *mi*; cette Modulation tenoit le milieu entre celles du Diatonique & de l'Enharmonique, y faiſant, pour ainſi dire, ſentir diverſes nuances de Sons, de même qu'entre deux couleurs principales on introduit pluſieurs nuances intermédiaires, & de-là vient qu'on

appelloit ce *Genre* Chromatique ou coloré. Dans l'Enharmonique, la Modulation procédoit par deux Quarts-de-*Ton*, en divisant, selon la Doctrine d'Aristoxène, le semi-Ton majeur en deux parties égales, & un Diton ou une Tierce majeure, comme *si*, *si* Dièse Enharmonique, *ut*, & *mi* : ou bien, selon les Pythagoriciens, en divisant le semi-Ton majeur en deux Intervalles inégaux, qui formoient, l'un le semi-Ton mineur, c'est-à-dire, notre Dièse ordinaire, & l'autre le complément de ce même semi-Ton mineur au semi-Ton majeur, & ensuite le Diton, comme ci-devant, *si*, *si* Dièse ordinaire, *ut*, *mi*. Dans le premier cas, les deux Intervalles égaux du *si* à l'*ut* étoient tous deux Enharmoniques ou d'un Quart-de-*Ton*; dans le second cas, il n'y avoit d'Enharmonique que le passage du *si* Dièse à l'*ut*, c'est-à-dire, la différence du semi-Ton mineur au semi-Ton majeur, laquelle est le Dièse appellé *de Pythagore* & le véritable Intervalle Enharmonique donné par la Nature.

Comme donc cette Modulation, dit M. Burette, se tenoit d'abord très-serrée, ne parcourant que de petits Intervalles, des Intervalles presque insensibles, on la nommoit *Enharmonique*, comme qui diroit *bien jointe*, bien assemblée, *probè coagmentata*.

Outre ces *Genres* principaux, il y en avoit d'autres qui résultoient tous des divers partages du Tétracorde, ou de façons de l'accorder différentes de celles dont je viens de parler. Aristoxène subdivise le *Genre* Diatonique en Syntonique & Diatonique mol; (Voyez DIATONIQUE.) & le *Genre* Chromatique en mol, Hémolien, & Tonique : (Voyez CHROMATIQUE.) dont il donne les différences comme je les rapporte à leurs articles. Aristide Quintilien fait mention de plusieurs autres *Genres* particuliers, & il en compte six qu'il donne pour très-anciens; savoir, le Lydien, le Dorien, le Phrygien, l'Ionien, le Mixolydien, & le Syntonolydien. Ces six *Genres*, qu'il ne faut pas confondre avec les Tons ou Modes de mêmes noms, différoient par leurs Degrés ainsi que par leur Accord; les uns n'arrivoient pas à l'Octave, les autres l'atteignoient, les autres la passoient; en sorte qu'ils participoient à la fois du *Genre* & du Mode. On en peut voir le détail dans le *Musicien Grec*.

En général, le Diatonique se divise en autant d'espèces qu'on

peut assigner d'Intervalles différens entre le semi-Ton & le *Ton*.

Le Chromatique en autant d'espèces qu'on peut assigner d'Intervalles entre le semi Ton & le Dièse Enharmonique.

Quant à l'Enharmonique, il ne se subdivise point.

Indépendamment de toutes ces subdivisions, il y avoit encore un *Genre* commun, dans lequel on n'employoit que des Sons stables qui appartiennent à tous les *Genres*, & un *Genre* mixte qui participoit du caractère de deux *Genres* ou de tous les trois. Or, il faut bien remarquer que dans ce mélange des *Genres*, qui étoit très-rare, on n'employoit pas pour cela plus de quatre Cordes; mais on les tendoit ou relâchoit diversement durant une même Pièce; ce qui ne paroît pas trop facile à pratiquer. Je soupçonne que peut-être un Tétracorde étoit accordé dans un *Genre*, & un autre dans un autre; mais les Auteurs ne s'expliquent pas clairement là-dessus.

On lit dans Aristoxène, (*L. I. Part. II.*) que jusqu'au temps d'Alexandre le Diatonique & le Chromatique étoient négligés des anciens Musiciens, & qu'ils ne s'exerçoient que dans le *Genre* Enharmonique, comme le seul digne de leur habileté; mais ce *Genre* étoit entiérement abandonné du temps de Plutarque, & le Chromatique aussi fut oublié, même avant Macrobe.

L'étude des écrits des Anciens, plus que le progrès de notre Musique, nous a rendu ces idées, perdues chez leurs successeurs. Nous avons comme eux le *Genre* Diatonique, le Chromatique, & l'Enharmonique, mais sans aucunes divisions; & nous considérons ces *Genres* sous des idées fort différentes de celles qu'ils en avoient. C'étoient pour eux autant de manières particulières de conduire le Chant sur certaines Cordes prescrites. Pour nous, ce sont autant de manières de conduire le corps entier de l'Harmonie, qui forcent les parties à suivre les Intervalles prescrits par ces *Genres*; de sorte que le *Genre* appartient encore plus à l'Harmonie qui l'engendre, qu'à la Mélodie qui le fait sentir.

Il faut encore observer que, dans notre Musique, les *Genres* sont presque toujours mixtes; c'est-à-dire, que le Diatonique entre pour beaucoup dans le Chromatique & que l'un & l'autre sont nécessairement mêlés à l'Enharmonique. Une Pièce de Musique toute entière dans un seul *Genre*, seroit très-difficile à con-

duire, & ne feroit pas fupportable; car dans le Diatonique il feroit impoffible de changer de Ton, dans le Chromatique on feroit forcé de changer le Ton à chaque Note, & dans l'Enharmonique il n'y auroit abfolument aucune forte de liaifon. Tout cela vient encore des règles de l'Harmonie, qui affujettiffent la fucceffion des Accords à certaines règles incompatibles avec une continuelle fucceffion Enharmonique ou Chromatique; & auffi de celles de la Mélodie, qui n'en fauroit tirer de beaux Chants. Il n'en étoit pas de même des *Genres* des Anciens. Comme les Tétracordes étoient également complets, quoique divifés différemment dans chacun des trois fyftêmes; fi dans la Mélodie ordinaire un *Genre* eût emprunté d'un autre d'autres Sons que ceux qui fe trouvoient néceffairement communs entre eux, le Tétracorde auroit eu plus de quatre Cordes, & toutes les règles de leur Mufique auroient été confondues.

M. Serre de Genève a fait la diftinction d'un quatrième *Genre* duquel j'ai parlé dans fon article. (Voyez DIACOMMATIQUE.)

GIGUE. *f. f.* Air d'une Danfe de même nom, dont la Mefure eft à fix-huit & d'un mouvement affez gai. Les Opéra François contiennent beaucoup de *Gigues*, & les *Gigues* de Correlli ont été long-temps célèbres: mais ces Airs font entièrement paffés de Mode, on n'en fait plus du tout en Italie, & l'on n'en fait plus guères en France.

GOUT. *f. m.* De tous les dons naturels le *Goût* eft celui qui fe fent le mieux & qui s'explique le moins; il ne feroit pas ce qu'il eft, fi l'on pouvoit le définir; car il juge des objets fur lefquels le jugement n'a plus de prife, & fert, fi j'ofe parler ainfi, de lunettes à la raifon.

Il y a, dans la Mélodie, des Chants plus agréables que d'autres, quoiqu'également bien modulés; il y a, dans l'Harmonie, des chofes d'effet & des chofes fans effet, toutes également régulières; il y a, dans l'entrelacement des morceaux, un art exquis de faire valoir les uns par les autres, qui tient à quelque chofe de plus fin que la loi des contraftes. Il y a dans l'exécution du même morceau des manières différentes de le rendre, fans jamais fortir de fon caractère: de ces manières, les unes plaifent plus que les autres, & loin de les pouvoir foumettre aux règles, on ne

peut pas même les déterminer. Lecteur, rendez-moi raison de ces différences, & je vous dirai ce que c'est que le *Goût*.

Chaque homme a un *Goût* particulier, par lequel il donne aux choses qu'il appelle belles & bonnes, un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un est plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les airs gais. Une Voix douce & flexible chargera ses Chants d'ornemens agréables; une Voix sensible & forte animera les siens des accens de la passion. L'un cherchera la simplicité dans la Mélodie: l'autre fera cas des traits recherchés: & tous deux appelleront élégance le *Goût* qu'ils auront préféré. Cette diversité vient tantôt de la différente disposition des organes, dont le *Goût* enseigne à tirer parti; tantôt du caractère particulier de chaque homme, qui le rend plus sensible à un plaisir ou à un défaut qu'à un autre; tantôt la diversité d'âge ou de sexe, qui tourne ses desirs vers des objets différens. Dans tous ces cas, chacun n'ayant que son *Goût* à opposer à celui d'un autre, il est évident qu'il n'en faut point disputer.

Mais il y a aussi un *Goût* général sur lequel tous les gens bien organisés s'accordent; & c'est celui-ci seulement auquel on peut donner absolument le nom de *Goût*. Faites entendre un Concert à des oreilles suffisamment exercées & à des hommes suffisamment instruits, le plus grand nombre s'accordera, pour l'ordinaire sur le jugement des morceaux & sur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raison de son jugement, il y a des choses sur lesquelles ils la rendront d'un avis presque unanime: ces choses sont celles qui se trouvent soumises aux règles; & ce jugement commun est alors celui de l'Artiste ou du Connoisseur. Mais de ces choses qu'ils s'accordent à trouver bonnes ou mauvaises, il y en a sur lesquelles ils ne pourront autoriser leur jugement par aucune raison solide & commune à tous; & ce dernier jugement appartient à l'homme de *Goût*. Que si l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'est que tous ne sont pas également bien organisés, que tous ne sont pas gens de *Goût*, & que les préjugés de l'habitude ou de l'éducation changent souvent, par des conventions arbitraires, l'ordre des beautés naturelles. Quant à ce *Goût*, on en peut disputer, parce qu'il n'y en a qu'un qui soit le vrai: mais je ne vois guères d'autre moyen de terminer la dispute que celui de compter les voix, quand

on ne convient pas même de celle de la Nature. Voilà donc ce qui doit décider de la préférence entre la Musique Françoise & l'Italienne.

Au reste, le Génie crée, mais le *Goût* choisit: & souvent un Génie trop abondant a besoin d'un Censeur sévère qui l'empêche d'abuser de ses richesses. Sans *Goût* on peut faire de grandes choses; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le *Goût* qui fait saisir au Compositeur les idées du Poëte; c'est le *Goût* qui fait saisir à l'Exécutant les idées du Compositeur; c'est le *Goût* qui fournit à l'un & à l'autre tout ce qui peut orner & faire valoir leur sujet; & c'est le *Goût* qui donne à l'Auditeur le sentiment de toutes ces convenances. Cependant le *Goût* n'est point la sensibilité. On peut avoir beaucoup de *Goût* avec une ame froide, tel homme transporté des choses vraiment passionnées est peu touché des gracieuses. Il semble que le *Goût* s'attache plus volontiers aux petites expressions, & la sensibilité aux grandes.

GOUT-DU-CHANT. C'est ainsi qu'on appelle en France l'Art de Chanter où de jouer les Notes avec les agrémens qui leur conviennent, pour couvrir un peu la fadeur du Chant François, On trouve à Paris plusieurs Maîtres de *Goût-du-Chant*, & ce *Goût* a plusieurs termes qui lui sont propres; on trouvera les principaux au mot AGRÉMENS.

Le *Goût-du-Chant* consiste aussi beaucoup à donner artificiellement à la voix du Chanteur le tymbre, bon ou mauvais, de quelque Acteur ou Actrice à la mode. Tantôt il consiste à nazillonner, tantôt à canarder, tantôt à chevrotter, tantôt à glapir: mais tout cela sont des graces passagères qui changent sans cesse avec leurs Auteurs.

GRAVE ou GRAVEMENT. Adverbe qui marque lenteur dans le mouvement, & de plus, une certaine gravité dans l'exécution.

GRAVE. *adj.* est opposé à *aigu*. Plus les vibrations du corps sonore sont lentes, plus le son est *Grave*. (Voyez SON, GRAVITÉ.)

GRAVITÉ. *s. f.* C'est cette modification du Son par laquelle on le considère comme *Grave* ou *Bas* par rapport à d'autres Sons qu'on appelle *Hauts* ou *Aigus*. Il n'y a point dans la Langue Françoise de corrélatif à ce mot; car celui d'*Acuïté* n'a pu passer.

La *Gravité* des Sons dépend de la grosseur, longueur, ten-

ſion des Cordes, de la longueur & du diamètre des tuyaux, & en général du volume & de la maſſe des corps ſonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur *Gravité* eſt grande; mais il n'y a point de *Gravité* abſolue, & nul Son n'eſt grave ou aigu que par comparaiſon.

GROS-FA. Certaines vielles Muſiques d'Egliſe, en Notes Quarrées, Rondes ou Blanches, s'appelloient jadis du *Gros-fa*.

GROUPE. *ſ. m.* Selon l'Abbé Broſſard, quatre Notes égales & Diatoniques, dont la première & la troiſième ſont ſur le même Degré; forment un *Groupe*. Quand la deuxième deſcend & que la quatrième monte, c'eſt *Groupe aſcendant*; quand la deuxième monte & que la quatrième deſcend, c'eſt *Groupe deſcendant*: & il ajoute que ce nom a été donné à ces Notes à cauſe de la figure qu'elles forment enſemble.

Je ne me ſouviens pas d'avoir jamais oui employer ce mot en parlant, dans le ſens que lui donne l'Abbé Broſſard, ni même de l'avoir lû dans le même ſens ailleurs que dans ſon Dictionnaire.

GUIDE. *ſ. f.* C'eſt la Partie qui entre la première dans une Fugue & annonce le ſujet. (Voyez FUGUE.) Ce mot; commun en Italie, n'eſt pas uſité en France dans le même ſens.

GUIDON. *ſ. m.* Petit ſigne de Muſique; lequel ſe met à l'extrémité de chaque Portée ſur le Degré où ſera placée la Note qui doit commencer la Portée ſuivante. Si cette première Note eſt accompagnée accidentellement d'un Dièſe, d'un Bémol ou d'un Béquarre, il convient d'en accompagner auſſi le *Guidon*.

On ne ſe ſert plus de *Guidons* en Italie, ſur-tout dans les Partitions où, chaque Portée ayant toujours dans l'Accolade ſa place fixe, on ne ſauroit guères ſe tromper en paſſant de l'une à l'autre. Mais les *Guidons* ſont néceſſaires dans les Partitions Françoiſes, parce que d'une ligne à l'autre, les Accolades, embraſſent plus ou moins de Portées, vous laiſſent dans une continuelle incertitude de la Portée correſpondante à celle que vous avez quittée.

GYMNOPÉDIE. *ſ. f.* Air ou Nome ſur lequel danſoient à nud les jeunes Lacédémoniennes.

H.

H.

HARMATIAS. Nom d'un Nome dactylique de la Musique Grecque, inventé par le premier Olympe Phrygien.

HARMONIE. *s. f.* Le sens que donnoient les Grecs à ce mot, dans leur Musique, est d'autant moins facile à déterminer, qu'étant originairement un nom propre, il n'a point de racines par lesquelles on puisse le décomposer pour en tirer l'étymologie. Dans les anciens traités qui nous restent, l'*Harmonie* paroît être la Partie qui a pour objet la succession convenable des Sons, en tant qu'ils sont aigus ou graves, par opposition aux deux autres Parties appellées *Rhythmica* & *Metrica*, qui se rapportent au Temps & à la Mesure : ce qui laisse à cette convenance une idée vague & indéterminée qu'on ne peut fixer que par une étude expresse de toutes les règles de l'Art; & encore, après cela, l'*Harmonie* sera-t-elle fort difficile à distinguer de la Mélodie, à moins qu'on n'ajoute à cette dernière les idées de Rhythme & de Mesure, sans lesquelles, en effet, nulle Mélodie ne peut avoir un caractère déterminé, au lieu que l'*Harmonie* a le sien par elle-même, indépendamment de toute autre quantité. (Voyez MÉLODIE.)

On voit par un passage de Nicomaque & par d'autres, qu'ils donnoient aussi quelquefois le nom d'*Harmonie* à la Consonnance de l'Octave, & aux Concerts de Voix & d'Instrumens qui s'exécutoient à l'Octave, & qu'ils appelloient plus communément *Antiphonies*.

Harmonie, selon les Modernes, est une succession d'Accords selon les loix de la Modulation. Long-temps cette *Harmonie* n'eut d'autres principes que des règles presque arbitraires ou fondées uniquement sur l'approbation d'une oreille exercée qui jugeoit de la bonne ou mauvaise succession des Consonnances, & dont on mettoit ensuite les décisions en calcul. Mais le P. Mersenne & M. Sauveur ayant trouvé que tout Son, bien que simple en apparence, étoit toujours accompagné d'autres Sons moins sensibles qui formoient avec lui l'Accord parfait majeur, M. Rameau est parti de cette expérience, & en a fait la base de son

systême Harmonique dont il a rempli beaucoup de livres, & qu'enfin M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public.

M. Tartini, partant d'une autre expérience plus neuve, plus délicate & non moins certaine, est parvenu à des conclusions assez semblables par un chemin tout opposé. M. Rameau fait engendrer les Dessus par la Basse; M. Tartini fait engendrer la Basse par les Dessus : celui-ci tire l'*Harmonie* de la Mélodie, & le premier fait tout le contraire. Pour décider de laquelle des deux Écoles doivent sortir les meilleurs ouvrages, il ne faut que savoir lequel doit être fait pour l'autre, du Chant ou de l'Accompagnement. On trouvera au mot *Systême* un court exposé de celui de M. Tartini. Je continue à parler ici dans celui de M. Rameau, que j'ai suivi dans tout cet ouvrage, comme le seul admis dans le pays où j'écris.

Je dois pourtant déclarer que ce Systême, quelque ingénieux qu'il soit, n'est rien moins que fondé sur la Nature, comme il le répète sans cesse; qu'il n'est établi que sur des analogies & des convenances qu'un homme inventif peut renverser demain par d'autres plus naturelles; qu'enfin, des expériences dont il le déduit, l'une est reconnue fausse, & l'autre ne fournit point les conséquences qu'il en tire. En effet, quand cet auteur a voulu décorer du titre de *Démonstration* les raisonnemens sur lesquels il établit sa théorie, tout le monde s'est moqué de lui; l'Académie a hautement désapprouvé cette qualification obreptice, & M. Estève, de la Société Royale de Montpellier, lui a fait voir qu'à commencer par cette proposition, que, dans la loi de la Nature, les Octaves des Sons les représentent & peuvent se prendre pour eux, il n'y avoit rien du tout qui fût démontré, ni même solidement établi dans sa prétendue Démonstration. Je reviens à son Systême.

Le principe physique de la résonnance nous offre les Accords isolés & solitaires; il n'en établit pas la succession. Une succession régulière est pourtant nécessaire. Un Dictionnaire de mots choisis n'est pas une harangue, ni un recueil de bons Accords une Pièce de Musique : il faut un sens, il faut de la liaison dans la Musique ainsi que dans le langage; il faut que quelque chose de ce qui précède se transmette à ce qui suit, pour que le tout

faſſe un enſemble, & puiſſe être appellé véritablement un.

Or, la ſenſation compoſée qui réſulte d'un Accord parfait, ſe réſout dans la ſenſation abſolue de chacun des Sons qui le compoſent, & dans la ſenſation comparée de chacun des Intervalles que ces mêmes Sons forment entr'eux ; il n'y a rien au-delà de ſenſible dans cet Accord ; d'où il ſuit que ce n'eſt que par le rapport des Sons & par l'analogie des Intervalles qu'on peut établir la liaiſon dont il s'agit, & c'eſt-là le vrai & l'unique principe d'où découlent toutes les loix de l'*Harmonie* & de la Modulation. Si donc toute l'*Harmonie* n'étoit formée que par une ſucceſſion d'Accords parfaits majeurs, il ſuffiroit d'y procéder par Intervalles ſemblables à ceux qui compoſent un tel Accord, car alors quelque Son de l'Accord précédent ſe prolongeant néceſſairement dans le ſuivant, tous les Accords ſe trouveroient ſuffiſamment liés & l'*Harmonie* ſeroit une, au moins en ce ſens.

Mais outre que de telles ſucceſſions excluroient toute Mélodie en excluant le Genre Diatonique qui en fait la baſe, elles n'iroient point au vrai but de l'Art, puiſque la Muſique, étant un Diſcours, doit avoir comme lui ſes périodes, ſes phraſes, ſes ſuſpenſions, ſes repos, ſa ponctuation de toute eſpèce, & que l'uniformité des marches Harmoniques, n'offriroit rien de tout cela. Les marches Diatoniques exigeoient que les Accords majeurs & mineurs fuſſent entremêlés, & l'on a ſenti la néceſſité des Diſſonnances pour marquer les phraſes & les repos. Or, la ſucceſſion liée des Accords parfaits majeurs ne donne ni l'Accord parfait mineur, ni la Diſſonnance, ni aucune eſpèce de phraſe, & la ponctuation s'y trouve tout-à-fait en défaut.

M. Rameau voulant abſolument, dans ſon Syſtême, tirer de la nature toute notre *Harmonie*, a eu recours, pour cet effet, à une autre expérience de ſon invention, de laquelle j'ai parlé ci-devant, & qui eſt renverſée de la première. Il a prétendu qu'un Son quelconque fourniſſoit dans ſes multiples un Accord parfait mineur au grave, dont il étoit la Dominante ou Quinte, comme il en fournit un majeur dans ſes aliquotes, dont il eſt la Tonique ou fondamentale. Il a avancé comme un fait aſſuré, qu'une Corde ſonore faiſoit vibrer dans leur totalité, ſans pourtant les faire réſonner, deux autres Cordes plus graves, l'une à ſa Douzième ma-

jeure, & l'autre à sa Dix-septième, & de ce fait, joint au précédent, il a déduit fort ingénieusement, non-seulement l'introduction du Mode mineur & de la Dissonnance dans l'*Harmonie*, mais les règles de la phrase harmonique & de toute la Modulation, telles qu'on les trouve aux mots ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, BASSE-FONDAMENTALE, CADENCE, DISSONNANCE, MODULATION.

Mais premiérement, l'expérience est fausse. Il est reconnu que les Cordes accordées au-dessous du Son fondamental, ne frémissent point en entier à ce Son fondamental, mais qu'elles se divisent pour en rendre seulement l'unisson, lequel, conséquemment, n'a point d'Harmoniques en-dessous. Il est reconnu de plus que la propriété qu'ont les Cordes de se diviser, n'est point particulière à celles qui sont accordées à la Douzième & à la Dix-septième en-dessous du Son principal; mais qu'elle est commune à tous ses multiples. D'où il suit que, les Intervalles de Douzième & de Dix-septième en-dessous n'étant pas uniques en leur manière, on n'en peut rien conclure en faveur de l'Accord parfait mineur qu'ils représentent.

Quand on supposeroit la vérité de cette expérience, cela ne leveroit pas, à beaucoup près, les difficultés. Si, comme le prétend M. Rameau, toute l'*Harmonie* est dérivée de la résonnance du corps sonore, il n'en dérive donc point des seules vibrations du corps sonore qui ne résonne pas. En effet, c'est une étrange théorie de tirer de ce qui ne résonne pas, les principes de l'*Harmonie*; & c'est une étrange physique de faire vibrer & non résonner le corps sonore, comme si le Son lui-même étoit autre chose que l'air ébranlé par ces vibrations. D'ailleurs, le corps sonore ne donne pas seulement, outre le Son principal, les Sons qui composent avec lui l'Accord parfait, mais une infinité d'autres Sons, formés par toutes les aliquotes du corps sonore, lesquels n'entrent point dans cet Accord parfait. Pourquoi les premiers sont-ils consonnans, & pourquoi les autres ne le sont-ils pas, puisqu'ils sont tous également donnés par la Nature?

Tout Son donne un Accord vraiment parfait, puisqu'il est formé de tous ses Harmoniques, & que c'est par eux qu'il est un Son. Cependant ces Harmoniques ne s'entendent pas, & l'on ne

distingue qu'un Son simple, à moins qu'il ne soit extrêmement fort; d'où il suit que la seule bonne *Harmonie* est l'Unisson, & qu'aussi-tôt qu'on distingue les Consonnances, la proportion naturelle étant altérée, l'*Harmonie* a perdu sa pureté.

Cette altération se fait alors de deux manières. Premièrement en faisant sonner certains Harmoniques, & non pas les autres, on change le rapport de force qui doit régner entr'eux tous, pour produire la sensation d'un Son unique, & l'unité de la Nature est détruite. On produit, en doublant ces Harmoniques, un effet semblable à celui qu'on produiroit en étouffant tous les autres; car alors il ne faut pas douter qu'avec le Son générateur, on n'entendît ceux des Harmoniques qu'on auroit laissés : au lieu qu'en les laissant tous, ils s'entre-détruisent & concourent ensemble à produire & renforcer la sensation unique du Son principal. C'est le même effet que donne le plein jeu de l'Orgue, lorsqu'ôtant successivement les registres, on laisse avec le principal la doublette & la Quinte : car alors cette Quinte & cette Tierce, qui restoient confondues, se distinguent séparément & désagréablement.

De plus, les Harmoniques qu'on fait sonner ont eux-mêmes d'autres Harmoniques, lesquels ne le sont pas du Son fondamental : c'est par ces Harmoniques ajoutés que celui qui les produit se distingue encore plus durement; & ces mêmes Harmoniques qui font ainsi sentir l'Accord n'entrent point dans son *Harmonie*. Voilà pourquoi les Consonnances les plus parfaites déplaisent naturellement aux oreilles peu faites à les entendre; & je ne doute pas que l'Octave elle-même ne déplût, comme les autres, si le mélange des voix d'hommes & de femmes n'en donnoit l'habitude dès l'enfance.

C'est encore pis dans la Dissonnance; puisque, non-seulement les Harmoniques du Son qui la donnent, mais ce Son lui-même n'entre point dans le système harmonieux du Son fondamental : ce qui fait que la Dissonnance se distingue toujours d'une manière choquante parmi tous les autres Sons.

Chaque touche d'un Orgue, dans le plein-jeu, donne un Accord parfait Tierce majeure qu'on ne distingue pas du Son fondamental, à moins qu'on ne soit d'une attention extrême & qu'on

ne tire ſucceſſivement les jeux; mais ces Sons Harmoniques ne ſe confondent avec le principal, qu'à la faveur d'un grand bruit & d'un arrangement de régiſtres par lequel les tuyaux qui font réſonner le Son fondamental, couvrent de leur force ceux qui donnent ſes Harmoniques. Or, on n'obſerve point & l'on ne ſauroit obſerver cette proportion continuelle dans un Concert, puiſqu'attendu le renverſement de l'*Harmonie*, il faudroit que cette plus grande force paſsât à chaque inſtant d'une Partie à une autre; ce qui n'eſt pas praticable, & défigureroit toute la Mélodie.

Quand on joue de l'Orgue, chaque touche de la Baſſe fait ſonner l'Accord parfait majeur; mais parce que cette Baſſe n'eſt pas toujours fondamentale, & qu'on module ſouvent en Accord parfait mineur, cet Accord parfait majeur eſt rarement celui que frappe la main droite; de ſorte qu'on entend la Tierce mineure avec la majeure, la Quinte avec le Triton, la Septième ſuperflue avec l'Octave, & mille autres cacophonies dont nos oreilles ſont peu choquées, parce que l'habitude les rend accommodantes; mais il n'eſt point à préſumer qu'il en fût ainſi d'une oreille naturellement juſte, & qu'on mettroit, pour la première fois, à l'épreuve de cette *Harmonie*.

M. Rameau prétend que les Deſſus d'une certaine ſimplicité ſuggèrent naturellement leur Baſſe, & qu'un homme ayant l'oreille juſte & non exercée, entonnera naturellement cette Baſſe. C'eſt-là un préjugé de Muſicien démenti par toute expérience. Non-ſeulement celui qui n'aura jamais entendu ni Baſſe ni *Harmonie*, ne trouvera, de lui-même, ni cette *Harmonie* ni cette Baſſe; mais elles lui déplairont ſi on les lui fait entendre, & il aimera beaucoup mieux le ſimple Uniſſon.

Quand on ſonge que, de tous les peuples de la terre, qui tous ont une Muſique & un Chant, les Européens ſont les ſeuls qui aient une *Harmonie*, des Accords, & qui trouvent ce mélange agréable; quand on ſonge que le monde a duré tant de ſiècles, ſans que, de toutes les Nations qui ont cultivé les beaux Arts, aucune ait connu cette *Harmonie*; qu'aucun animal, qu'aucun oiſeau, qu'aucun être dans la Nature ne produit d'autre Accord que l'Uniſſon, ni d'autre Muſique que la Mélodie; que les langues orientales, ſi ſonores, ſi muſicales; que les oreilles Grecques,

ſi délicates, ſi ſenſibles, exercées avec tant d'Art n'ont jamais guidé ces peuples voluptueux & paſſionnés vers notre *Harmonie*; que, ſans elle, leur Muſique avoit des effets ſi prodigieux; qu'avec elle la nôtre en a de ſi foibles; qu'enfin il étoit réſervé à des Peuples du Nord, dont les organes durs & groſſiers ſont plus touchés de l'éclat & du bruit des Voix, que de la douceur des accens & de la Mélodie des inflexions, de faire cette grande découverte & de la donner pour principe à toutes les règles de l'Art; quand, dis-je, on fait attention à tout cela, il eſt bien difficile de ne pas ſoupçonner que toute notre *Harmonie* n'eſt qu'une invention Gothique & barbare, dont nous ne nous fuſſions jamais aviſés, ſi nous euſſions été plus ſenſibles aux véritables beautés de l'Art, & à la Muſique vraiment naturelle.

M. Rameau prétend cependant, que l'*Harmonie* eſt la ſource des plus grandes beautés de la Muſique; mais ce ſentiment eſt contredit par les faits & par la raiſon. Par les faits, puiſque tous les grands effets de la Muſique ont ceſſé, & qu'elle a perdu ſon énergie & ſa force depuis l'invention du Contre-point: à quoi j'ajoute que les beautés purement harmoniques ſont des beautés ſavantes, qui ne tranſportent que des gens verſés dans l'Art; au lieu que les véritables beautés de la Muſique étant de la Nature, ſont & doivent être également ſenſibles à tous les hommes ſavans & ignorans.

Par la raiſon, puiſque l'*Harmonie* ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la Muſique formant des images ou exprimant des ſentimens ſe puiſſe élever au genre Dramatique ou imitatif, qui eſt la partie de l'Art la plus noble, & la ſeule énergique; tout ce qui ne tient qu'au phyſique des Sons, étant très-borné dans le plaiſir qu'il nous donne, & n'ayant que très-peu de pouvoir ſur le cœur humain: (Voyez Mélodie.)

HARMONIE. Genre de Muſique. Les Anciens ont ſouvent donné ce nom au Genre appellé plus communement *Genre Enharmonique*. (Voyez Enharmonique.)

HARMONIE DIRECTE, eſt celle où la Baſſe eſt fondamentale, & où les Parties ſupérieures conſervent l'ordre direct entre elles & avec cette Baſſe. Harmonie renversée, eſt celle où le Son générateur ou fondamental eſt dans quelqu'une des Parties ſupérieures, & où quelqu'autre Son de l'Accord eſt tranſporté

à la Basse au-dessous des autres. (Voyez DIRECT, RENVERSÉ.)

HARMONIE FIGURÉE, est celle où l'on fait passer plusieurs Notes sur un Accord. On *figure l'Harmonie* par Degrés conjoints ou disjoints. Lorsqu'on figure par Degrés conjoints, on emploie nécessairement d'autres Notes que celles qui forment l'Accord, des Notes qui ne sonnent point sur la Basse, & sont comptées pour rien dans l'*Harmonie* : ces Notes intermédiaires ne doivent pas se montrer au commencement des Temps, principalement des Temps forts, si ce n'est comme coulés, ports-de-voix, ou lorsqu'on fait la première Note du Temps brève pour appuyer la seconde. Mais quand on figure par Degrés disjoints, on ne peut absolument employer que les Notes qui forment l'Accord; soit consonnant, soit dissonnant. L'*Harmonie se figure* encore par des Sons suspendus ou supposés. (Voyez SUPPOSITION, SUSPENSION.)

HARMONIEUX. *adj.* Tout ce qui fait de l'effet dans l'Harmonie, & même quelquefois tout ce qui est sonore & remplit l'oreille dans les Voix, dans les Instrumens, dans la simple Mélodie.

HARMONIQUES. *adj.* Ce qui appartient à l'Harmonie; comme les divisions *Harmoniques* du Monocorde, la Proportion *Harmonique*, le Canon *Harmonique*, &c.

HARMONIQUE. *s. des deux genres.* On appelle ainsi tous les Sons concomitans ou accessoires qui, par le principe de la résonnance, accompagnent un Son quelconque & le rendent appréciable. Ainsi toutes les aliquotes d'une Corde sonore en donnent les *Harmoniques*. Ce mot s'employe au masculin quand on sous-entend le mot *Son*, & au féminin quand on sous-entend le mot *Corde*.

SONS HARMONIQUES. (Voyez SON.)

HARMONISTE. *s. m.* Musicien savant dans l'Harmonie. *C'est un bon* Harmoniste. *Durante est le plus grand* Harmoniste *de l'Italie, c'est-à dire, du Monde.*

HARMONOMETRE. *s. m.* Instrument propre à mesurer les rapports Harmoniques. Si l'on pouvoit observer & suivre à l'oreille & à l'œil les ventres, les nœuds & toutes les divisions d'une Corde sonore en vibration, l'on auroit un *Harmonomètre* naturel très-exact; mais nos sens trop grossiers ne pouvant suffire à ces observations, on y supplée par un Monocorde que l'on divise à volonté par des chevalets mobiles, & c'est le meilleur *Harmonomètre* naturel

tel que l'on ait trouvé jusqu'ici. (Voyez MONOCORDE.)

HARPALICE. Sorte de Chanson propre aux filles parmi les Anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)

HAUT. *adj.* Ce mot signifie la même chose qu'*Aigu*, & ce terme est opposé à *bas.* C'est ainsi qu'on dira que le Ton est trop *Haut*, qu'il faut monter l'Instrument plus *Haut.*

Haut s'employe aussi quelquefois improprement pour *Fort. Chantez plus* Haut; *on ne vous entend pas.*

Les Anciens donnoient à l'ordre des Sons une dénomination toute opposée à la nôtre; ils plaçoient en *Haut* les Sons graves, & en bas les Sons aigus : ce qu'il importe de remarquer pour entendre plusieurs de leurs passages.

Haut, est encore, dans celles des quatre Parties de la Musique qui se subdivisent, l'épithète qui distingue la plus élevée ou la plus aiguë. HAUTE-CONTRE, HAUTE-TAILLE, HAUT-DESSUS. Voyez ces mots.

HAUT-DESSUS. *s. m.* C'est quand les Dessus chantans se subdivisent, la Partie supérieure. Dans les Parties instrumentales on dit toujours *premier Dessus* & *second Dessus*; mais dans le vocal on dit quelquefois *Haut-dessus* & *Bas-dessus.*

HAUTRE-CONTRE, ALTUS ou CONTRA. Celle des quatre Parties de la Musique qui appartient aux Voix d'hommes les plus aiguës ou les plus hautes; par opposition à la *Basse-contre* qui est pour les plus graves ou les plus basses. (Voyez PARTIES.)

Dans la Musique Italienne, cette Partie, qu'ils appellent *Contr'alto*, & qui répond à la *Haute-contre* est presque toujours chantée par des *Bas-dessus*, soit femmes, soit *Castrati.* En effet, la *Haute-contre* en Voix d'homme n'est point naturelle; il faut la forcer pour la porter à ce Diapason : quoiqu'on fasse, elle a toujours de l'aigreur, & rarement de la justesse.

HAUTE-TAILLE, TENOR, est cette Partie de la Musique qu'on appelle aussi simplement *Taille.* Quand la Taille se subdivise en deux autres Parties, l'inférieure prend le nom de *Basse-taille* ou Concordant, & la supérieure s'appelle *Haute-taille.*

HEMI. Mot Grec fort usité dans la Musique, & qui signifie *Demi* ou *moitié.* (Voyez SEMI)

HÉMIDITON. C'étoit, dans la Musique Grecque, l'Intervalle de

Tierce majeure, diminuée d'un ſemi-Ton; c'eſt-à-dire, la Tierce mineure. L'*Hémiditon* n'eſt point, comme on pourroit croire, la moitié du Diton ou le *Ton*: mais c'eſt le Diton moins la moitié d'un *Ton*; ce qui eſt tout différent.

HÉMIOLE. Mot Grec qui ſignifie l'*entier & demi*, & qu'on a conſacré en quelque ſorte à la Muſique. Il exprime le rapport de deux quantités dont l'une eſt à l'autre comme 15 à 10, ou comme 3 à 2: on l'appelle autrement *rapport ſeſquialtère*.

C'eſt de ce rapport que naît la Conſonnance appellée *Diepente* ou Quinte, & l'ancien Rhythme ſeſquialtère en naiſſoit auſſi.

Les anciens Auteurs Italiens donnent encore le nom d'*Hémiole* ou *Hémiolie* à cette eſpèce de Meſure triple dont chaque Temps eſt une Noire. Si cette Noire eſt ſans queue, la Meſure s'appelle *Hemiolia maggiore*, parce qu'elle ſe bat plus lentement & qu'il faut deux Noires à queue pour chaque Temps. Si chaque Temps ne contient qu'une Noire à queue, la Meſure ſe bat du double plus vîte, & s'appelle *Hemiolia minore*.

HÉMIOLIEN. *adj*. C'eſt le nom que donne Ariſtoxène à l'une des trois eſpèces du Genre Chromatique, dont il explique les diviſions. Le Tétracorde 30 y eſt partagé en trois Intervalles, dont les deux premiers, égaux entr'eux, ſont chacun la ſixième partie, & dont le troiſième eſt les deux tiers. $5 + 5 + 20 = 30$.

HEPTACORDE, HEPTAMERIDE, HEPTAPHONE, HEXACORDE, &c. (Voyez EPTACORDE, EPTAMERIDE, EPTAPHONE, &c.)

HERMOSMENON. (Voyez MŒURS.)

HEXARMONIEN. *adj*. Nome, ou Chant d'une Mélodie efféminée & lâche, comme Ariſtophane le reproche à Philoxène ſon Auteur.

HOMOPHONIE. *ſ. f.* C'étoit dans la Muſique Grecque cette eſpèce de Symphonie qui ſe faiſoit à l'Uniſſon, par oppoſition à l'Antiphonie qui s'exécutoit à l'Octave. Ce mot vient de ὁμὸς, pareil, & de φωνὴ, Son.

HYMÉE. Chanſon des Meuniers chez les anciens Grecs, autrement dite *Epiaulie*. Voyez ce mot.

HYMENÉE. Chanſon des noces chez les anciens Grecs, autrement dite *Epithalame*. (Voyez EPITHALAME.)

HYMNE. *ſ. f.* Chant en l'honneur des Dieux ou des Héros. Il y a

cette différence entre l'*Hymne* & le Cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions, & l'*Hymne* aux personnes. Les premiers Chants de toutes les Nations ont été des Cantiques ou des *Hymnes*. Orphée & Linus passoient, chez les Grecs, pour Auteurs des premières *Hymnes*; & il nous reste parmi les Poésies d'Homère un recueil d'Hymnes en l'honneur des Dieux.

HYPATE. *adj.* Épithète par laquelle les Grecs distinguoient le Tétracorde le plus bas, & la plus basse Corde de chacun des deux plus bas Tétracordes; ce qui, pour eux étoit tout le contraire: car ils suivoient dans leur dénominations un ordre rétrograde au nôtre, & plaçoient en haut le grave que nous plaçons en bas. Ce choix est arbitraire, puisque les idées attachées aux mots *Aigu* & *Grave*, n'ont aucune liaison naturelle avec les idées attachés aux mots *Haut* & *bas*.

On appelloit donc *Tétracorde Hypaton*, ou des *Hypates*, celui qui étoit le plus grave de tous, & immédiatement au-dessus de la *Proslambanomène* ou plus basse Corde du Mode; & la première Corde du Tétracorde qui suivoit immédiatement celle-là s'appelloit *Hypate-Hypaton*; c'est-à-dire, comme le traduisoient les Latins, la *Principale* du Tétracorde des *Principales*. Le Tétracorde immédiatement suivant du grave à l'aigu s'appelloit *Tétracorde Méson*, ou des moyennes; & la plus grave Corde s'appelloit *Hypate-Méson*; c'est-à-dire, la principale des moyennes.

Nicomaque le Gérasénien, prétend que ce mot d'*Hypate*, *Principale*, *Elevée* ou *Suprême*, a été donnée à la plus grave des Cordes du Diapason, par allusion à Saturne, qui des sept Planettes est la plus éloignée de nous. On se doutera bien par-là que ce Nicomaque étoit Pythagoricien.

HYPATE-HYPATON. C'étoit la plus basse Corde du plus bas Tétracorde des Grecs, & d'un Ton plus haut que la Proslambanomène. Voyez l'Article précédent.

HYPATE-MESON. C'étoit la plus basse du second Tétracorde; laquelle étoit aussi la plus aiguë du premier, parce que ces deux Tétracordes étoient conjoints. (Voyez HYPATE.)

HYPATOIDES. Sons graves. (Voyez LEPSIS.)

HYPERBOLEIEN. *adj.* Nome ou Chant de même caractère que l'Hexarmonien. (Voyez HEXARMONIEN.)

HYPERBOLÉON. Le Tétracorde *Hyperboléon* étoit le plus aigu des cinq Tétracordes du Systême des Grecs.

Ce mot est le génitif du substantif pluriel ὑπερβολαί, *Sommets*, *Extrémités*; les Sons les plus aigus étant à l'extrémité des autres.

HYPER-DIAZEUXIS. Disjonction de deux Tétracordes séparés par l'Intervalle d'une Octave, comme étoient le Tétracorde des Hypates & celui des Hyperbolées.

HYPER DORIEN. Mode de la Musique Grecque, autrement appellée *Myxo Lydien*; duquel la Fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-dessus de celle du Mode Dorien. (Voyez MODE.)

On attribue à Pythoclide l'invention du Mode *Hyper-Dorien.*

HYPER-ÉOLIEN. Le pénultième à l'aigu des quinze Modes de la Musique des Grecs, & duquel la Fondamentale ou Tonique étoit une Quarte au-dessus de celle du Mode Éolien. (Voyez MODE.)

Le Mode *Hyper-Éolien*, non plus que l'Hyper-Lydien qui le suit, n'étoient pas si anciens que les autres. Aristoxène n'en fait aucune mention, & Ptolomée qui n'en admettoit que sept, n'y comprenoit pas ces deux-là.

HYPER-IASTIEN, ou *Mixo-Lydien aigu.* C'est le nom qu'Euclide & plusieurs Anciens donnent au Mode appellé plus communément *Hyper-Ionien.*

HYPER-IONIEN. Mode de la Musique Grecque, appellé aussi par quelques-uns Hyper-Iastien, ou *Mixo-Lydien aigu*; lequel avoit sa fondamentale une Quarte au-dessus de celle du Mode Ionien. Le Mode Ionien est le douzième en ordre du grave à l'aigu, selon le dénombrement d'Alypius. (Voyez MODE.)

HYPER-LYDIEN. Le plus aigu des quinze Modes de la Musique des Grecs, duquel la fondamentale étoit une Quarte au-dessus de celle du Mode Lydien. Ce Mode, non plus que son voisin l'Hyper-Éolien, n'étoit pas si ancien que les treize autres; & Aristoxène qui les nomme tous, ne fait aucune mention de ces deux-là. (Voyez MODE.)

HYPER-MIXO-LYDIEN. Un des Modes de la Musique Grecque, autrement appellé *Hyper-Phrygien.* Voyez ce mot.

HYPER-PHRYGIEN, appellé aussi par Euclide, *Hyper-Mixo-Lydien*, est le plus aigu des treize Modes d'Aristoxène, faisant le Diapason ou l'Octave avec l'Hypo-Dorien le plus grave de tous. (Voyez MODE.)

HYPO-DIAZEUXIS, eſt, ſelon le vieux Bacchius, l'Intervalle de Quinte qui ſe trouve entre deux Tétracordes ſéparés par une disjonction, & de plus par une troiſième Tétracorde intermédiaire. Ainſi il y a *Hypo-Diazeuxis* entre les Tétracordes Hypaton & Diézeugménon, & entre les Tétracordes Synnéménon & Hyperboléon. (Voyez Tétracorde.)

HYPO-DORIEN. Le plus grave de tous les Modes de l'ancienne Muſique. Euclide dit que c'eſt le plus élevé; mais le vrai ſens de cette expreſſion eſt expliqué au mot *Hypate.*

Le Mode *Hypo-Dorien* a ſa fondamentale une Quarte au-deſſous de celle du Mode Dorien. Il fut inventé, dit-on, par Philoxène; ce Mode eſt affectueux, mais gai, alliant la douceur à la majeſté.

HYPO-ÉOLIEN. Mode de l'ancienne Muſique, appellé auſſi par Euclide, *Hypo-Lydien grave.* Ce Mode a ſa fondamentale une Quarte au-deſſous de celle du Mode Éolien. (Voyez Mode.)

HYPO-IASTIEN. (Voyez Hypo-Ionien.)

HYPO-IONIEN. Le ſecond des Modes de l'ancienne Muſique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle auſſi *Hypo-Iaſtien & Hypo-Phrygien grave.* Sa Fondamentale eſt une Quarte au-deſſous de celle du Mode Ionien. (Voyez Mode.)

HYPO-LYDIEN. Le cinquième Mode de l'ancienne Muſique, en commençant par le grave. Euclide l'appelle auſſi *Hypo-Iaſtien* & *Hypo-Phrygien grave.* Sa fondamentale eſt une Quarte au-deſſous de celle du Mode Lydien. (Voyez Mode.)

Euclide diſtingue deux Modes *Hypo-Lydiens*; ſavoir, l'aigu qui eſt celui de cet Article, & le grave qui eſt le même que l'Hypo-Éolien.

Le Mode *Hypo-Lydien* étoit propre aux Chants funèbres, aux méditations ſublimes & divines: quelques-uns en attribuent l'invention à Polymneſte de Colophon, d'autres à Damon l'Athénien.

HYPO-MIXO-LYDIEN. Mode ajouté par Gui d'Arezzo à ceux de l'ancienne Muſique: c'eſt proprement le Plagal du Mode Mixo-Lydien, & ſa fondamentale eſt la même que celle du Mode Dorien. (Voyez Mode.)

HYPO PHRYGIEN. Un des Modes de l'ancienne Muſique dérivé du Mode Phrygien dont la fondamentale étoit une Quarte au-deſſus de la ſienne.

Euclide parle encore d'un autre Mode Hypo-Phrygien au grave de celui-ci : c'eſt celui qu'on appelle plus correctement Hypo-Ionien. Voyez ce mot.

Le caractère du Mode *Hypo-Phrygien* étoit calme, paiſible & propre à tempérer la véhémence du Phrygien. Il fut inventé, dit-on, par Damon, l'ami de Pithias & l'élève de Socrate.

HYPO-PROSLAMBANOMÉNOS. Nom d'une Corde ajoutée, à ce qu'on prétend, par Gui d'Arezzo, un Ton plus bas que la Proſlambanomène des Grecs; c'eſt-à-dire, au-deſſous de tout le ſyſtême. L'Auteur de cette nouvelle Corde l'exprima par la lettre Γ de l'Alphabet Grec, & de-là nous eſt venu le nom de *Gamme*.

HYPORCHEMA. Sorte de Cantique ſur lequel on danſoit aux fêtes des Dieux.

HYPO-SYNAPHE eſt, dans la Muſique des Grecs, la disjonction de deux Tétracordes ſéparés par l'interpoſition d'un troiſième Tétracorde conjoint avec chacun des deux; en ſorte que les Cordes homologues de deux Tétracordes disjoints par *Hypo-Synaphe*, ont entre elles cinq Tons ou une Septième mineure d'Intervalle. Tels ſont les deux Tétracordes *Hypaton* & *Synneménon*.

I.

IALÈME. Sorte de Chant funèbre jadis en usage parmi les Grecs, comme le *Linos* chez le même Peuple, & le *Manéros* chez les Égyptiens. (Voyez CHANSON.)

IAMBIQUE. *adj.* Il y avoit dans la Musique des Anciens deux sortes de vers *Iambiques*, dont on ne faisoit que réciter les uns au son des Instrumens, au lieu que les autres se chantoient. On ne comprend pas bien quel effet devoit produire l'Accompagnement des Instrumens sur une simple récitation, & tout ce qu'on en peut conclure raisonnablement, c'est que la plus simple manière de prononcer la Poésie Grecque, ou du moins l'*Iambique*, se faisoit par des Sons appréciables; harmoniques, & tenoit encore beaucoup de l'intonation du Chant.

IASTIEN. Nom donné par Aristoxène & Alypius au Mode que les autres auteurs appellent plus communément *Ionien*. (V. MODE.)

JEU. *f. m.* L'action de jouer d'un Instrument. (Voyez JOUER.) On dit *Plein Jeu*, *Demi-Jeu*, selon la manière plus forte ou plus douce de tirer les Sons de l'Instrument.

IMITATION. *f. f.* La Musique dramatique ou théatrale concourt à l'*Imitation* ainsi que la Poésie & la Peinture : c'est à ce principe commun que se rapportent tous les Beaux-Arts, comme l'a montré M. le Batteux. Mais cette *Imitation* n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la Poésie. La Peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens & à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La Musique sembleroit avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouie; cependant elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles : par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille, & la plus grande merveille d'un Art qui n'agit que par le mouvement, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. La nuit, le sommeil, la solitude & le silence entrent dans le nombre des grands tableaux de la Musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit; comme quand on s'en-

dort à une lecture égale & monotone, & qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la Musique agit plus intimement sur nous en excitant, par un sens, des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; &, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la Peinture dénuée de cette force ne peut rendre à la Musique les *Imitations* que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvemens que sa présence excite dans le cœur du Contemplateur. Non-seulement il agitera la mer, animera la flamme d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie & grossir les torrens; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille & serein, & répandra de l'Orchestre une fraîcheur nouvelle sur les boccages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant.

J'ai dit au mot *Harmonie* qu'on ne tire d'elle aucun principe qui mène à l'*Imitation* musicale, puisqu'il n'y a aucun rapport entre des Accords & les objets qu'on veut peindre, ou les passions qu'on veut exprimer. Je ferai voir au mot MÉLODIE quel est ce principe que l'Harmonie ne fournit pas, & quels traits donnés par la Nature sont employés par la Musique pour représenter ces objets & ces passions.

IMITATION, dans son sens technique, est l'emploi d'un même Chant, ou d'un Chant semblable, dans plusieurs Parties qui le font entendre l'une après l'autre, à l'Unisson, à la Quinte, à la Quarte, à la Tierce, ou à quelqu'autre Intervalle que ce soit. L'*Imitation* est toujours bien prise, même en changeant plusieurs Notes; pourvu que ce même Chant se reconnoisse toujours, & qu'on ne s'écarte point des loix d'une bonne Modulation. Souvent, pour rendre l'*Imitation* plus sensible, on la fait précéder de silences ou de Notes longues qui semblent laisser éteindre le Chant au moment que l'*Imitation* le ranime. On traite l'*Imitation* comme on veut; on l'abandonne, on la reprend, on en commence une autre à volonté; en un mot, les règles en sont aussi relâchées, que celles de la Fugue sont sévères : c'est pourquoi

quoi les grands Maîtres la dédaignent, & toute *Imitation* trop affectée décèle presque toujours un Écolier en composition.

IMPARFAIT. *adj.* Ce mot a plusieurs sens en Musique. Un Accord *Imparfait* est, par opposition à l'Accord parfait, celui qui porte une Sixte ou une Dissonnance, &, par opposition à l'Accord plein, c'est celui qui n'a pas tous les Sons qui lui conviennent & qui doivent le rendre complet. (Voyez ACCORD.)

Le Temps ou Mode *Imparfait* étoit, dans nos anciennes Musiques, celui de la division double. (Voyez MODE.)

Une Cadence *Imparfaite* est celle qu'on appelle autrement Cadence irrégulière. (Voyez CADENCE.)

Une Consonnance *Imparfaite* est celle qui peut être majeure ou mineure, comme la Tierce ou la Sixte. (Voyez CONSONNANCE.)

On appelle, dans le Plain-Chant, *Modes Imparfaits* ceux qui sont défectueux en haut ou en bas, & restent en-deçà d'un des deux termes qu'ils doivent atteindre.

IMPROVISER. *v. n.* C'est faire & chanter impromptu des Chansons, Airs & paroles, qu'on accompagne communément d'une Guitarre ou autre pareil Instrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie, que de voir deux Masques se rencontrer, se défier, s'attaquer, se riposter ainsi par des couplets sur le même Air, avec une vivacité de Dialogue, de Chant, d'Accompagnement dont il faut avoir été témoin pour la comprendre.

Le mot *Improvisar* est purement Italien : mais comme il se rapporte à la Musique, j'ai été contraint de le franciser pour faire entendre ce qu'il signifie.

INCOMPOSÉ. *adj.* Un Intervalle *Incomposé* est celui qui ne peut se résoudre en Intervalles plus petits, & n'a point d'autre élément que lui-même; tel, par exemple, que le Dièse Enharmonique, le Comma, le semi-Ton.

Chez les Grecs, les Intervalles *Incomposés* étoient différens dans les trois Genres, selon la manière d'accorder les Tétracordes. Dans le Diatonique le semi-Ton & chacun des deux Tons qui le suivent, étoient des Intervalles *Incomposés*. La Tierce mineure qui se trouve entre la troisième & la quatrième Corde dans le Genre Chromatique, & la Tierce majeure qui se trouve entre les mêmes Cordes dans le Genre Enharmonique, étoient aussi des

Intervalles *Incomposés*. En ce sens, il n'y a dans le systême moderne qu'un seul Intervalle *Incomposé*; savoir, le semi-Ton. (Voyez SEMI-TON.)

INHARMONIQUE. *adj. Relation Inharmonique*, est, selon M. Savérien, un terme de Musique; & il renvoie, pour l'expliquer, au mot *Relation*, auquel il n'en parle pas. Ce terme de Musique ne m'est point connu.

INSTRUMENT. *s. m.* Terme générique sous lequel on comprend tous les corps artificiels qui peuvent rendre & varier les Sons, à l'imitation de la Voix. Tous les corps capables d'agiter l'air par quelque choc, & d'exciter ensuite, par leurs vibrations, dans cet air agité, des ondulations assez fréquentes, peuvent donner du Son, & tous les corps capables d'accélérer ou retarder ces ondulations peuvent varier les Sons. (Voyez SON.)

Il y a trois manières de rendre des Sons sur des *Instrumens*; savoir, par les vibrations des Cordes, par celles de certains corps élastiques, & par la collision de l'air enfermé dans des tuyaux. J'ai parlé au mot *Musique*, de l'invention de ces *Instrumens*.

Ils se divisent généralement en *Instrumens* à Cordes, *Instrumens* à vent, *Instrumens* de percussion. Les *Instrumens* à Cordes, chez les Anciens, étoient en grand nombre; les plus connus sont les suivans : *Lyra*, *Psalterium*, *Trigonium*, *Sambuca*, *Cithara*, *Pectis*, *Magas*, *Barbiton*, *Testudo*, *Epigonium*, *Simmicium*, *Epandoron*, &c. On touchoit tous ces *Instrumens* avec les doigts ou avec le Plectrum, espèce d'archet.

Pour leurs principaux *Instrumens* à vent, ils avoient ceux appellés, *Tibia*, *Fistula*, *Tuba*, *Cornu*, *Lituus*, &c.

Les *Instrumens* de percussion étoient ceux qu'ils nommoient, *Tympanum*, *Cymbalum*, *Crepitaculum*, *Tintinnabulum*, *Crotalum*, &c. Mais plusieurs de ceux-ci ne varioient pas les Sons.

On ne trouvera point ici des articles pour ces *Instrumens* ni pour ceux de la Musique moderne, dont le nombre est excessif. La Partie Instrumentale, dont un autre s'étoit chargé, n'étant pas d'abord entré dans le Plan de mon travail pour l'Encyclopédie, m'a rebuté, par l'étendue des connoissances qu'elle exige, de la remettre dans celui-ci.

INSTRUMENTAL. Qui appartient au jeu des Instrumens. *Tour de Chant* Instrumental; *Musique* Instrumentale.

INTENSE. *adj.* Les Sons *Intenses* sont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin : ce sont aussi ceux qui, étant rendus par des Cordes fort tendues, vibrent par-là même plus fortement. Ce mot est Latin, ainsi que celui de *Remisse* qui lui est opposé : mais dans les écrits de Musique théorique on est obligé de franciser l'un & l'autre.

INTERCIDENCE. *s. f.* Terme de Plain-Chant. (Voyez DIAPTOSE.)

INTERMEDE. *s. f.* Pièce de Musique & de Danse qu'on insère à l'Opéra, & quelquefois à la Comédie, entre les Actes d'une grande Pièce, pour égayer & reposer en quelque sorte, l'esprit du Spectateur attristé par le tragique & tendu sur les grands intérêts.

Il y a des *Intermèdes* qui sont de véritables Drames comiques ou burlesques, lesquels, coupant ainsi l'intérêt par un intérêt tout différent, balottent & tiraillent, pour ainsi dire, l'attention du Spectateur en sens contraire, & d'une manière très-opposée au bon goût & à la raison. Comme la Danse, en Italie, n'entre point & ne doit point entrer dans la constitution du Drame Lyrique, on est forcé, pour l'admettre sur le Théatre, de l'employer hors d'œuvre & détachée de la Pièce. Ce n'est pas cela que je blâme; au contraire, je pense qu'il convient d'effacer, par un Ballet agréable, les impressions tristes laissées par la représentation d'un grand Opéra, & j'approuve fort que ce Ballet fasse un sujet particulier qui n'appartienne point à la Pièce : mais ce que je n'approuve pas, c'est qu'on coupe les Actes par de semblables Ballets qui, divisant ainsi l'action & détruisant l'intérêt, font, pour ainsi dire, de chaque Acte une Pièce nouvelle.

INTERVALLE. *s. m.* Différence d'un Son à un autre entre le grave & l'aigu; c'est tout l'espace que l'un des deux auroit à parcourir pour arriver à l'Unisson de l'autre. La différence qu'il y a de l'*Intervalle* à l'*Étendue*, est que l'*Intervalle* est considéré comme indivisé, & l'Étendue comme divisée. Dans l'*Intervalle*, on ne considère que les deux termes; dans l'Étendue, on en suppose d'intermédiaires. L'Étendue forme un système, mais l'*Intervalle* peut être incomposé.

A prendre ce mot dans son sens le plus général, il est évident qu'il y a une infinité d'*Intervalles* : mais comme en Musique on

borne le nombre des Sons à ceux qui composent un certain systême, on borne, aussi par-là le nombre des *Intervalles* à ceux que ces Sons peuvent former entr'eux. De sorte qu'en combinant deux à deux tous les Sons d'un systême quelconque, on aura tous les *Intervalles* possibles dans ce même systême; sur quoi il restera à réduire sous la même espèce tous ceux qui se trouveront égaux.

Les Anciens divisoient les *Intervalles* de leur Musique en *Intervalles* simples ou incomposés, qu'ils appelloient *Diastêmes*, & en *Intervalles* composés, qu'ils appelloient *Systêmes*. (Voyez ces mots.) Les *Intervalles*, dit Aristoxène, différent entr'eux en cinq manières. 1°. En étendue; un grand *Intervalle* diffère d'un plus petit: 2°. En résonnance ou en Accord; c'est ainsi qu'un *Intervalle* consonnant diffère d'un dissonnant: 3°. En quantité; comme un *Intervalle* simple diffère d'un *Intervalle* composé: 4°. En Genre; c'est ainsi que les *Intervalles* Diatoniques, Chromatiques, Enharmoniques différent entr'eux: 5°. En nature de rapport; comme l'*Intervalle* dont la raison peut s'exprimer en nombres, diffère d'un *Intervalle* irrationel. Disons quelques mots de toutes ces différences.

I. Le moindre de tous les *Intervalles*, selon Bacchius & Gaudence, est le Dièse Enharmonique. Le plus grand à le prendre à l'extrémité grave du Mode Hypo-Dorien, jusqu'à l'extrémité aiguë de l'Hypomixo-Lydien, seroit de trois Octaves complettes: mais comme il y a une Quinte à retrancher, ou même une Sixte, selon un passage d'Adrasse cité pas Meibonius, reste la Quarte par-dessus le Dis-Diapason; c'est-à-dire la Dix-huitième, pour le plus grand *Intervalle* du Diagramme des Grecs.

II. Les Grecs divisoient comme nous les *Intervalles* en Consonnans & Dissonnans: mais leurs divisions n'étoient pas les mêmes que les nôtres. (Voyez CONSONNANCE.) Ils subdivisoient encore les *Intervalles* consonnans en deux espèces, sans y compter l'Unisson., qu'ils appelloient *Homophonie*, ou parité de Sons, & dont l'*Intervalle* est nul. La première espèce étoit l'*Antiphonie*, ou opposition des Sons, qui se faisoit à l'Octave ou à la double Octave, & qui n'étoit proprement qu'une Réplique du même Son; mais pourtant avec opposition du grave à l'aigu. La seconde espèce étoit la *Paraphonie*, ou distinction de Sons, sous laquelle on

comprenoit toute Consonnance autre que l'Octave & ses Répliques; tous les *Intervalles*, dit Théon de Smyrne, qui ne sont ni Dissonnans, ni Unisson.

III. Quand les Grecs parlent de leurs Diastèmes ou *Intervalles* simples, il ne faut pas prendre ce terme à toute rigueur; car le Dièsis même n'étoit pas, selon eux, exempt de composition; mais il faut toujours le rapporter au Genre auquel l'*Intervalle* s'applique. Par exemple, le semi-Ton est un *Intervalle* simple dans le Genre Chromatique & dans le Diatonique, composé dans l'Enharmonique. Le *Ton* est composé dans le Chromatique, & simple dans le Diatonique; & le Diton même, ou la Tierce majeure, qui est un *Intervalle* composé dans le Diatonique, est incomposé dans l'Enharmonique. Ainsi, ce qui est systême dans un Genre, peut être Diastème dans un autre, & réciproquement.

IV. Sur les Genres, divisez successivement le même Tétracorde, selon le Genre Diatonique, selon le Chromatique, & selon l'Enharmonique, vous aurez trois Accords différens, lesquels, comparés entre eux, au lieu de trois *Intervalles*, vous en donneront neuf, outre les combinaisons & compositions qu'on en peut faire, & les différences de tous ces *Intervalles* qui en produiront des multitudes d'autres. Si vous comparez, par exemple, le premier *Intervalle* de chaque Tétracorde dans l'Enharmonique & dans le Chromatique mol d'Aristoxène, vous aurez d'un côté un quart ou $\frac{3}{12}$ de Ton, de l'autre un tiers ou $\frac{4}{12}$ & les deux Cordes aiguës feront entr'elles un *Intervalle* qui sera la différence des deux précédens, ou la douzième partie d'un Ton.

V. Passant maintenant aux rapports, cet Article me mène à une petite digression.

Les Aristoxèniens prétendoient avoir bien simplifié la Musique par leurs divisions égales des *Intervales*, & se moquoient fort de tous les calculs de Pythagore. Il me semble cependant que cette prétendue simplicité n'étoit guères que dans les mots, & que si les Pythagoriciens avoient un peu mieux entendu leur Maître & la Musique, ils auroient bien-tôt fermé la bouche à leurs adversaires.

Pythagore n'avoit pas imaginé le rapport des Sons qu'il calcula le premier. Guidé par l'expérience, il ne fit que prendre note de ses observations. Aristoxène incommodé de tous ces

calculs, bâtit dans sa tête un systême tout différent; & comme s'il eût pu changer la Nature à son gré, pour avoir simplifié les mots, il crut avoir simplifié les choses, au lieu qu'il fit réellement le contraire.

Comme les rapports des Consonnances étoient simples & faciles à exprimer, ces deux Philosophes étoient d'accord là-dessus: ils l'étoient même sur les premières Dissonnances; car ils convenoient également que le *Ton* étoit la différence de la Quarte à la Quinte; mais comment déterminer déja cette différence autrement que par le calcul? Aristoxène partoit pourtant de-là pour n'en point vouloir, & sur ce *Ton*, dont il se vantoit d'ignorer le rapport, il bâtissoit toute sa doctrine musicale. Qu'y avoit-il de plus aisé que de lui montrer la fausseté de ses opérations & la justesse de celles de Pythagore? Mais, auroit-il dit, je prends toujours des doubles, ou des moitiés, ou des tiers; cela est plus simple & plutôt fait que vos Comma, vos Limma, vos Apotomes. Je l'avoue, eût répondu Pythagore; mais, dites-moi, je vous prie, comment vous les prenez, ces doubles, ces moitiés, ces tiers? L'autre eût répliqué qu'il les entonnoit naturellement, ou qu'il les prenoit sur son Monocorde. Eh bien! eût dit Pythagore, entonnez-moi juste le quart d'un Ton. Si l'autre eût été assez charlatan pour le faire, Pythagore eût ajouté: mais est-il bien divisé votre Monocorde? Montrez-moi, je vous prie, de quelle méthode vous vous êtes servi pour y prendre le quart ou le tiers d'un Ton? Je ne saurois voir, en pareil cas, ce qu'Aristoxène eût pu répondre. Car, de dire que l'Instrument avoit été accordé sur la Voix, outre que ç'eut été tomber dans le cercle, cela ne pouvoit convenir aux Aristoxéniens, puisqu'ils avouoient tous avec leur Chef, qu'il falloit exercer long-temps la Voix sur un Instrument de la dernière justesse, pour venir à bout de bien entonner les *Intervalles* du Chromatique mol & du Genre Enharmonique.

Or, puisqu'il faut des calculs non moins composés & même des opérations géométriques plus difficiles pour mesurer les tiers & les quarts de Ton d'Aristoxène, que pour assigner les rapports de Pythagore, c'est avec raison que Nicomaque, Boëce & plusieurs autres Théoriciens préféroient les rapports justes & harmo-

niques de leur Maître aux divisions du systême Aristoxénien, qui n'étoient pas plus simples, & qui ne donnoient aucun *Intervalle* dans la justesse de sa génération.

Il faut remarquer que ces raisonnemens qui convenoient à la Musique des Grecs ne conviendroient pas également à la nôtre, parce que tous les Sons de notre Systême s'accordent par des Consonnances; ce qui ne pouvoit se faire dans le leur que pour le seul Genre Diatonique.

Il s'ensuit de tout ceci, qu'Aristoxène distinguoit avec raison les *Intervalles* en rationnels & irrationnels; puisque, bien qu'ils fussent tous rationnels dans le systême de Pythagore, la plupart des Dissonnances étoient irrationnelles dans le sien.

Dans la Musique moderne on considère aussi les *Intervalles* de plusieurs manières; savoir, ou généralement comme l'espace ou la distance quelconque de deux Sons donnés, ou seulement comme celles de ces distances qui peuvent se noter, ou enfin comme celles qui se marquent sur des Degrés différens. Selon le premier Sens, toute raison numérique, comme est le Comma, ou sourde comme est le Dièse d'Aristoxène, peut exprimer un *Intervalle*. Le second sens s'applique aux seuls *Intervalles* reçus dans le systême de notre Musique, dont le moindre est le semi-Ton mineur exprimé sur le même Degré par un Dièse ou par un Bémol. (Voyez SEMI-TON.) La troisième acception suppose quelque différence de position: c'est-à-dire un ou plusieurs Degrés entre les deux Sons qui forment l'*Intervalle*. C'est à cette dernière acception que le mot est fixé dans la pratique: de sorte que deux *Intervalles* égaux, tels que sont la fausse-Quinte & le Triton, portent pourtant des noms différens, si l'un a plus de Dégrés que l'autre.

Nous divisons, comme faisoient les Anciens, les *Intervalles* en Consonnans & Dissonnans. Les Consonnances sont parfaites ou imparfaites: (Voyez CONSONNANCE.) Les Dissonnances sont telles par leur nature, ou le deviennent par accident. Il n'y a que deux *Intervalles* dissonnans par leur nature; savoir, la seconde & la septième en y comprenant leurs Octaves ou Répliques: encore ces deux peuvent-ils se réduire à un seul; mais toutes les Consonnances peuvent devenir dissonnantes par accident. (Voyez DISSONNANCE.)

De plus, tout *Intervalle* est simple ou redoublé. L'*Intervalle* simple est celui qui est contenu dans les bornes de l'Octave. Tout *Intervalle* qui excède cette étendue est redoublé; c'est-à-dire, composé d'une ou plusieurs Octaves & de l'*Intervalle* simple dont il est la Réplique.

Les *Intervalles* simples se divisent encore en directs & renversés. Prenez pour direct un *Intervalle* simple quelconque : son complément à l'Octave est toujours renversé de celui-là, & réciproquement.

Il n'y a que six espèces d'*Intervalles* simples, dont trois sont complémens des trois autres à l'Octave, & par conséquent aussi leurs renversés. Si vous prenez d'abord les moindres *Intervalles*, vous aurez pour directs, la Seconde, la Tierce & la Quarte; pour renversés, la Septième, la Sixte & la Quinte. Que ceux-ci soient directs, les autres seront renversés : tout est réciproque.

Pour trouver le nom d'un *Intervalle* quelconque, il ne faut qu'ajouter l'unité au nombre des Degrés qu'il contient. Ainsi *l'Intervalle* d'un Degré donnera la Seconde; de deux, la Tierce; de trois, la Quarte; de sept, l'Octave; de neuf, la Dixième, &c. Mais ce n'est pas assez pour bien déterminer un *Intervalle* : car sous le même nom il peut être majeur ou mineur, juste ou faux, diminué ou superflu.

Les Consonnances imparfaites & les deux Dissonnances naturelles peuvent être majeures ou mineures: ce qui, sans changer le Degré, fait dans l'*Intervalle* la différence d'un semi-Ton. Que si d'un *Intervalle* mineur on ôte encore un semi-Ton, cet *Intervalle* devient diminué. Si l'on augmente d'un semi-Ton un *Intervalle* majeur, il devient superflu.

Les Consonnances parfaites sont invariables par leur nature. Quand leur *Intervalle* est ce qu'il doit être, elles s'appellent *Justes*. Que si l'on altère cet *Intervalle* d'un semi-Ton, la Consonnance s'appelle *Fausse* & devient Dissonnance; *superflue*, si le semi-Ton est ajouté; *diminuée*, s'il est retranché. On donne mal-à-propos le nom de fausse-Quinte à la Quinte diminuée; c'est prendre le Genre pour l'espèce : la Quinte superflue est tout aussi fausse que la diminuée, & l'est même davantage à tous égards.

On trouvera, *Planche* C. *Fig.* II, une Table de tous les *Intervalles*

Intervalles ſimples praticables dans la Muſique, avec leurs noms, leurs Degrés, leurs valeurs, & leurs rapports.

Il faut remarquer ſur cette Table que l'*Intervalle* appellé par les Harmoniſtes *Septième ſuperflue*, n'eſt qu'une Septième majeure avec un Accompagnement particulier; la véritable Septième ſuperflue, telle qu'elle eſt marquée dans la Table, n'ayant pas lieu dans l'Harmonie, ou n'y ayant lieu que ſucceſſivement, comme tranſition Enharmonique, jamais rigoureuſement dans le même Accord.

On obſervera auſſi que la plupart de ces rapports peuvent ſe déterminer de pluſieurs manières, j'ai préféré la plus ſimple, & celle qui donne les moindres nombres.

Pour compoſer ou redoubler un de ces *Intervalles* ſimples, il ſuffit d'y ajouter l'Octave autant de fois que l'on veut, & pour avoir le nom de ce nouvel *Intervalle*, il faut, au nom de l'*Intervalle* ſimple, ajouter autant de fois ſept qu'il contient d'Octaves. Réciproquement, pour connoître le ſimple d'un *Intervalle* redoublé dont on a le nom, il ne faut qu'en rejetter ſept autant de fois qu'on le peut; le reſte donnera le nom de l'*Intervalle* ſimple qui l'a produit. Voulez-vous une Quinte redoublée; c'eſt-à-dire, l'Octave de la Quinte, ou la Quinte de l'Octave? A 5 ajoutez 7, vous aurez 12. La Quinte redoublée eſt donc une Douzième. Pour trouver le ſimple d'une Douzième, rejettez 7 du nombre 12 autant de fois que vous le pourrez, le reſte 5 vous indique une Quinte. A l'égard du rapport, il ne faut que doubler le conſéquent, ou prendre la moitié de l'antécédent de la raiſon ſimple autant de fois qu'on ajoute d'Octaves, & l'on aura la raiſon de l'*Intervalle* redoublé. Ainſi 2, 3, étant la raiſon de la Quinte, 1, 3, ou 2, 6, ſera celle de la Douzième, &c. Sur quoi l'on obſervera qu'en termes de Muſique, compoſer ou redoubler un *Intervalle*, ce n'eſt pas l'ajouter à lui-même, c'eſt y ajouter une Octave; le tripler, c'eſt en ajouter deux, &c.

Je dois avertir ici que tous les *Intervalles* exprimés dans ce Dictionnaire par les noms des Notes, doivent toujours ſe compter du grave à l'aigu; en ſorte que cet *Intervalle*, *ut ſi*, n'eſt pas une Seconde, mais une Septième; & *ſi ut*, n'eſt pas une Septième, mais une Seconde.

INTONATION. *f. f.* Action d'entonner. (Voy. ENTONNER.) L'*Intonation* peut être juste ou fausse, trop haute ou trop basse, trop forte ou trop foible, & alors le mot *Intonation* accompagné d'une épithète, s'entend de la manière d'entonner.

INVERSE. (Voyez RENVERSÉ.)

IONIEN ou IONIQUE. *adj.* Le Mode *Ionien* étoit, en comptant du grave à l'aigu, le second des cinq Modes moyens de la Musique des Grecs. Ce Mode s'appelloit aussi *Iastien*, & Euclide l'appelle encore *Phrygien grave.* (Voyez MODE.)

JOUER des Instrumens, c'est exécuter sur ces Instrumens des Airs de Musique, sur-tout ceux qui leur sont propres, ou les Chants Notés pour eux. On dit, *Jouer du Violon*, *de la Basse*, *du Hautbois*, *de la Flûte*; *toucher le Clavecin*, *l'Orgue*; *sonner de la Trompette*; *donner du Cor*; *pincer la Guitarre*, *&c.* Mais l'affectation de ces termes propres tient de la pédanterie. Le mot *Jouer* devient générique & gagne insensiblement pour toutes sortes d'Instrumens.

JOUR. *Corde à jour.* (Voyez VIDE.)

IRRÉGULIER. *adj.* On appelle dans le Plain-Chant Modes *Irréguliers* ceux dont l'étendue est trop grande, ou qui ont quelqu'autre irrégularité.

On nommoit autrefois Cadence *Irrégulière* celle qui ne tomboit pas sur une des Cordes essentielles du Ton; mais M. Rameau a donné ce nom à une cadence particulière, dans laquelle la Basse-fondamentale monte de Quinte ou descend de Quarte après un Accord de Sixte ajoutée. (Voyez CADENCE.)

ISON. Chant en *Ison.* (Voyez CHANT.)

JULE. *f. f.* Nom d'une sorte d'Hymne ou Chanson parmi les Grecs, en l'honneur de Cérès ou de Proserpine. (Voyez CHANSON.)

JUSTE. *adj.* Cette épithète se donne généralement aux Intervalles dont les Sons sont exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, & aux Voix qui entonnent toujours ces Intervalles dans leur justesse : mais elle s'applique spécialement aux Consonnances parfaites. Les imparfaites peuvent être majeures ou mineures, les parfaites ne sont que justes. Dès qu'on les altère d'un semi-Ton elles deviennent fausses, & par conséquent Dissonnances. (Voyez INTERVALLE.)

JUSTE est aussi quelquefois adverbe. *Chanter* juste, *Jouer* juste.

L.

LA. Nom de la sixième Note de notre Gamme, inventée par Guy Arétin. (Voyez GAMME, SOLFIER.)

LARGE, *adj.* Nom d'une sorte de Note dans nos vieilles Musiques, de laquelle on augmentoit la valeur en tirant plusieurs traits non-seulement par les côtés, mais par le milieu de la Note; ce que Muris blâme avec force comme une horrible innovation.

LARGHETTO. (Voyez LARGO.)

LARGO. *adv.* Ce mot écrit à la tête d'un Air indique un mouvement plus lent que l'*Adagio*, & le dernier de tous en lenteur. Il marque qu'il faut filer de longs Sons, étendre les Temps & la Mesure, *&c.*

Le diminutif *Larghetto* annonce un mouvement un peu moins lent que le *Largo*, plus que l'*Andante*, & très-approchant de l'*Andantino*.

LÉGÉREMENT. *adv.* Ce mot indique un mouvement encore plus vif que le *Gai*, un mouvement moyen entre le gai & le vîte. Il répond à-peu-près à l'Italien *Vivace*.

LEMME. *s. m.* Silence ou Pause d'un Temps bref dans le Rhythme Catalectique. (Voyez RHYTHME.)

LENTEMENT. *adv.* Ce mot répond à l'Italien *Largo* & marque un mouvement lent. Son superlatif, *très-Lentement*, marque le plus tardif de tous les mouvemens.

LEPSIS. Nom Grec d'une des trois parties de l'ancienne Mélopée, appellée aussi quelquefois *Euthia*, par laquelle le Compositeur discerne s'il doit placer son Chant dans le systême des Sons bas qu'ils appellent *Hypatoïdes*; dans celui des Sons aigus, qu'ils appellent *Métoïdes*, ou dans celui des Sons moyens, qu'ils appellent *Mésoïdes*. (Voyez MÉLOPÉE.)

LEVE. *adj. pris substantivement.* C'est le Temps de la Mesure où on lève la main ou le pied; c'est un Temps qui suit & précède le frappé; c'est par conséquent toujours un Temps foible. Les Temps levés sont, à deux Temps, le second; à trois, le troisième; à quatre, le second & le quatrième. (Voyez ARSIS.)

LIAISON. *s. f.* Il y a *Liaison* d'Harmonie & *Liaison* de Chant.

La *Liaison* a lieu dans l'Harmonie, lorsque cette Harmonie procède par un tel progrès de Sons fondamentaux, que quelques-uns des Sons, qui accompagnoient celui qu'on quitte, demeure & accompagne encore celui où l'on passe. Il y a *Liaison* dans les Accords de la Tonique & de la Dominante, puisque le même Son fait la Quinte de la première, & l'Octave de la seconde : Il y a *Liaison* dans les Accords de la Tonique & de la sous-Dominante, attendu que le même Son sert de Quinte à l'une & d'Octave à l'autre : enfin, il y a *Liaison* dans les Accords dissonnans toutes les fois que la Dissonnance est préparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la *Liaison*. (Voyez PRÉPARER.)

La *Liaison* dans le Chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs Notes sous un seul coup d'archet ou de gosier, & se marque par un trait recourbé dont on couvre les Notes qui doivent être liées ensemble.

Dans le Plain-Chant on appelle *Liaison* une suite de plusieurs Notes passées sur la même syllabe, parce que sur le papier elles sont ordinairement attachées ou liées ensemble.

Quelques-uns nomment aussi *Liaison* ce qu'on nomme plus proprement Syncope. (Voyez SYNCOPE.)

LICENCE. *s. f.* Liberté que prend le Compositeur & qui semble contraire aux règles, quoiqu'elle soit dans le principe des règles ; car voilà ce qui distingue les *Licences* des fautes. Par exemple, c'est une Règle en Composition de ne point monter de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave. Cette règle dérive de la loi de la liaison harmonique, & de celle de la Préparation. Quand donc on monte de la Tierce mineure ou de la Sixte mineure à l'Octave, en sorte qu'il y ait pourtant liaison entre les deux Accords, ou que la Dissonnance y soit préparée, on prend une *Licence*; mais s'il n'y a ni liaison ni préparation, l'on fait une faute. De même c'est une règle de ne pas faire deux Quintes justes de suite entre les mêmes Parties, sur-tout par mouvement semblable ; le principe de cette règle est dans la loi de l'unité du Mode. Toutes les fois donc qu'on peut faire ces deux Quintes sans faire sentir deux Modes à la fois, il y a *Licence* : mais il n'y a point de faute. Cette explication étoit

néceſſaire, parce que les Muſiciens n'ont aucune idée bien nette de ce mot de *Licence*.

Comme la plupart des règles de l'Harmonie ſont fondées ſur des principes arbitraires & changent par l'uſage & le goût des Compoſiteurs, il arrive de-là que ces règles varient, ſont ſujettes à la Mode, & que ce qui eſt *Licence* en un Temps, ne l'eſt pas dans un autre. Il y a deux ou trois ſiècles qu'il n'étoit pas permis de faire deux Tierces de ſuite, ſur-tout de la même eſpèce. Maintenant on fait des morceaux entiers tout par Tierce; nos Anciens ne permettoient pas d'entonner diatoniquement trois Tons conſécutifs. Aujourd'hui nous en entonnons, ſans ſcrupule & ſans peine, autant que la Modulation le permet. Il en eſt de même des fauſſes Relations, de l'Harmonie ſyncopée, & de mille autres accidens de compoſition, qui d'abord furent des fautes, puis des *Licences*, & n'ont plus rien d'irrégulier aujourd'hui.

LICHANOS. *ſ. m.* C'eſt le nom que portoit, parmi les Grecs, la troiſième Corde de chacun de leurs deux premiers Tétracordes, parce que cette troiſième Corde ſe touchoit de l'index, qu'ils appelloient *Lichanos*.

La troiſième Corde à l'aigu du plus bas Tétracorde qui étoit celui des Hypates, s'appelloit autrefois *Lichanos-Hypaton*, quelquefois *Hypaton-Diatonos*, *Enharmonios* ou *Chromatiké*, ſelon le Genre. Celle du ſecond Tétracorde ou du Tétracorde des moyennes, s'appelloit *Lichanos-Méſon* ou *Méſon-Diatonos*, &c.

LIÉES. *adj.* On appelle *Notes Liées* deux ou pluſieurs Notes qu'on paſſe d'un ſeul coup d'archet ſur le Violon & le Violoncelle, ou d'un ſeul coup de langue ſur la Flûte & le Hautbois, en un mot, toutes les Notes qui ſont ſous une même liaiſon.

LIGATURE. *ſ. f.* C'étoit dans nos anciennes Muſiques, l'union par un trait de deux ou pluſieurs Notes paſſées, ou diatoniquement, ou par Degrés disjoints ſur une même ſyllabe. La figure de ces Notes, qui étoit quarrée, donnoit beaucoup de facilité pour les lier ainſi; ce qu'on ne ſauroit faire aujourd'hui qu'au moyen du chapeau, à cauſe de la rondeur de nos Notes.

La valeur des Notes qui compoſoient la *Ligature* varioit beaucoup ſelon qu'elles montoient ou deſcendoient, ſelon qu'elles étoient différemment liées, ſelon qu'elles étoient à queue ou

ſans queue, ſelon que ces queues étoient placées à droite ou à gauche, aſcendantes ou deſcendantes; enfin, ſelon un nombre infini de règles ſi parfaitement oubliées à préſent, qu'il n'y a peut-être pas en Europe un ſeul Muſicien qui ſoit en état de déchiffrer des Muſiques de quelque antiquité.

LIGNE *ſ. f.* Les *Lignes* de Muſique ſont ces traits horiſontaux & parallèles qui compoſent la Portée, & ſur leſquels, ou dans les eſpaces qui les ſéparent, on place les Notes ſelon leurs Degrés. La Portée du Plain-Chant n'eſt que de quatre *Lignes*, celle de la Muſique a cinq *Lignes* ſtables & continues, outre les *Lignes* poſtiches qu'on ajoute de temps en temps au-deſſus ou au-deſſous de la Portée pour les Notes qui paſſent ſon étendue.

Les *Lignes*, ſoit dans le Plain-Chant, ſoit dans la Muſique, ſe comptent en commençant par la plus baſſe. Cette plus baſſe eſt la première, la plus haute eſt la quatrième dans le Plain-Chant, la cinquième dans la Muſique. (Voyez PORTÉE.)

LIMMA *ſ. m.* Intervalle de la Muſique Grecque, lequel eſt moindre d'un Comma, que le ſemi-Ton majeur, &, retranché d'un Ton majeur, laiſſe pour reſte l'Apotome.

Le rapport du *Limma* eſt de 243 à 256, & ſa génération ſe trouve, en commençant par *ut*, à la cinquième Quinte *ſi* : car alors la quantité dont ce *ſi* eſt ſurpaſſé par l'*ut* voiſin, eſt préciſément dans le rapport que je viens d'établir.

Philolaüs & tous les Pythagoriciens faiſoient du *Limma* un Intervalle Diatonique, qui répondoit à notre ſemi-Ton majeur. Car, mettant deux Tons majeurs conſécutifs, il ne leur reſtoit que cet Intervalle pour achever la Quarte juſte ou le Tétracorde : en ſorte que, ſelon eux, l'Intervalle du *mi* au *fa* eût été moindre que celui du *fa* à ſon Dièſe. Notre Échelle Chromatique donne tout le contraire.

LINOS. *ſ. m.* Sorte de Chant ruſtique chez les anciens Grecs; ils avoient auſſi un Chant funèbre du même nom, qui revient à ce que les Latins ont appellé *Nœnia.* Les uns diſent que le *Linos* fut inventé en Égypte, d'autres en attribuoient l'invention à Linus Eubéen.

LIVRE OUVERT. A LIVRE OUVERT, ou A L'OUVERTURE DU LIVRE. *adv.* Chanter ou jouer *à Livre ouvert*, c'eſt exécuter toute

Muſique qu'on vous préſente, en jettant les yeux deſſus. Tous les Muſiciens ſe piquent d'exécuter *à Livre ouvert*; mais il y en a peu qui dans cette exécution prennent bien l'eſprit de l'ouvrage, & qui, s'ils ne font pas des fautes ſur la Note, ne faſſent pas du moins des contre-ſens dans l'expreſſion. (Voyez EXPRESSION.)

LONGUE. *ſ. f.* c'eſt dans nos anciennes Muſiques une Note quarrée avec une queue à droite, ainſi : ■. Elle vaut ordinairement quatre Meſures à deux Temps, c'eſt-à-dire, deux brèves; quelquefois elle en vaut trois ſelon le Mode. (Voyez MODE.)

Muris & ſes contemporains avoient des *Longues* de trois eſpèces; ſavoir, la parfaite, l'imparfaite & la double. La *Longue parfaite* a, du côté droit, une queue deſcendante, ■ ou ■. Elle vaut trois Temps parfaits, & s'appelle parfaite elle-même, à cauſe, dit Muris, de ſon rapport numérique avec la Trinité. La *Longue imparfaite* ſe figure comme la parfaite, & ne ſe diſtingue que par le Mode : on l'appelle imparfaite, parce qu'elle ne peut marcher ſeule & qu'elle doit toujours être précédée ou ſuivie d'une Brève. La *Longue* double contient deux Temps égaux imparfaits: elle ſe figure comme la *Longue* ſimple, mais avec une double largeur, ■. Muris cite Ariſtote pour prouver que cette Note n'eſt pas du Plain-Chant.

Aujourd'hui le mot *Longue* eſt le corrélatif du mot *Brève*. (Voy. BRÈVE.) Ainſi toute Note qui précède une Brève eſt une *Longue*.

LOURE. *ſ. f.* Sorte de Danſe dont l'Air eſt aſſez lent, & ſe marque ordinairement par la Meſure $\frac{6}{4}$. Quand chaque Temps porte trois Notes, on pointe la première, & l'on fait Brève celle du milieu. *Loure* eſt le nom d'un ancien Inſtrument ſemblable à une Muſette, ſur lequel on jouoit l'Air de la Danſe dont il s'agit.

LOURER. *v. a. & n.* C'eſt nourrir les Sons avec douceur, & marquer la première Note de chaque Temps plus ſenſiblement que la ſeconde, quoique de même valeur.

LUTHIER. *ſ. m.* Ouvrier qui fait des Violons, des Violoncelles, & autres Inſtrumens ſemblables. Ce nom, qui ſignifie *Facteur de Luths*, eſt demeuré par ſynecdoque à cette ſorte d'ouvriers; parce qu'autrefois le Luth étoit l'Inſtrument le plus commun & dont il ſe faiſoit le plus.

LUTRIN. *ſ. m.* Pupître de Chœur ſur lequel on met les Livres de Chant dans les Égliſes Catholiques.

LYCHANOS. (Voyez LICHANOS.)

LYDIEN. *adj.* Nom d'un des Modes de la Musique des Grecs; lequel occupoit le milieu entre l'Éolien & l'Hyper-Dorien. On l'appelloit aussi quelquefois Mode Barbare, parce qu'il portoit le nom d'un Peuple Asiatique.

Euclide distingue deux Modes *Lydiens*. Celui-ci proprement dit, & un autre qu'il appelle *Lydien grave*, & qui est le même que le Mode Éolien, du moins quant à sa fondamentale. (Voyez MODE.)

Le caractère du Mode *Lydien* étoit animé, piquant, triste cependant, pathétique & propre à la mollesse; c'est pourquoi Platon le bannit de sa République. C'est sur ce Mode qu'Orphée apprivoisoit, dit-on, les bêtes mêmes, & qu'Amphion bâtit les murs de Thèbes. Il fut inventé, les uns disent, par cet Amphion, fils de Jupiter & d'Antiope; d'autres, par Olympe, Mysien, disciple de Marsias; d'autres enfin, par Mélampides: & Pindare dit qu'il fut employé, pour la première fois aux Noces de Niobé.

LYRIQUE. *adj.* Qui appartient à la Lyre. Cette épithète se donnoit autrefois à la Poésie faite pour être chantée & accompagnée de la Lyre ou Cithare par le Chanteur, comme les Odes & autres Chansons, à la différence de la Poésie dramatique ou théatrale, qui s'accompagnoit avec des Flûtes par d'autres que le Chanteur; mais aujourd'hui elle s'applique au contraire à la fade Poésie de nos Opéra, & par extension, à la Musique dramatique & imitative du Théatre. (Voyez IMITATION.)

LYTIERSE. Chanson des Moissonneurs chez les anciens Grecs. (Voyez CHANSON.)

M

M.

MA. Syllabe avec laquelle quelques Muficiens folfient le *mi* Bémol, comme ils folfient par *fi* le *fa* Dièfe. (Voyez SOLFIER.)

MACHICOTAGE, *f. m.* C'eft ainfi qu'on appelle, dans le Plain-Chant, certaines additions & compofitions de Notes qui rempliffent, par une marche diatonique, les Intervalles de Tierce & autres. Le nom de cette manière de Chant vient de celui des Eccléfiaftiques appellés *Machicots*, qui l'exécutoient autrefois après les Enfans de Chœur.

MADRIGAL. Sorte de Pièce de Mufique travaillée & favante, qui étoit fort à la mode en Italie au feizième fiècle, & même au commencement du précédent. Les *Madrigaux* fe compofoient ordinairement, pour la vocale, à cinq ou fix Parties, toute obligées, à caufe des Fugues & Deffeins dont ces Pièces étoient remplies : mais les Organiftes compofoient & exécutoient auffi des *Madrigaux* fur l'Orgue, & l'on prétend même que ce fut fur cet Inftrument que le *Madrigal* fut inventé. Ce genre de Contrepoint qui étoit affujetti à des loix très-rigoureufes, portoit le nom de *ftyle Madrigalefque* Plufieurs Auteurs, pour y avoir excellé, ont immortalifé leurs noms dans les faftes de l'Art. Tels furent, entre autres, *Luca Marentio*, *Luigi Preneftino*, *Pomponio Nenna*; *Tommafo Pecci*, & fur-tout le fameux Prince de *Venofa*, dont les *Madrigaux*, pleins de fcience & de goût, étoient admirés par tous les Maîtres, & chantés par toutes les Dames.

MAGADISER. *v. n.* C'étoit dans la Mufique Grecque, chanter à l'Octave, comme faifoient naturellement les voix de femmes & d'hommes mêlées enfemble; ainfi les Chants *Magadifés* étoient toujours des Antiphonies. Ce mot vient de *Magas*, Chevalet d'Inftrument, &, par extenfion, Inftrument à Cordes doubles, montées à l'Octave l'une de l'autre, au moyen d'un Chevalet, comme aujourd'hui nos Clavecins.

MAGASIN. Hôtel de la dépendance de l'Opéra de Paris, où logent les Directeurs & d'autres perfonnes attachées à l'Opéra, & dans lequel eft un petit Théatre appellé auffi *Magafin*, ou *Théatre du*

Magafin, fur lequel fe font les premières répétitions. C'eft l'*Odeum* de la Mufique Françoife. (Voyez ODEUM.)

MAJEUR. *adj.* Les Intervalles fufceptibles de variation font appellés *Majeurs*, quand ils font auffi grands qu'ils peuvent l'être fans devenir faux.

Les intervalles appellés parfaits, tels que l'Octave, la Quinte & la Quarte, ne varient point & ne font que *juftes*; fi-tôt qu'on les altère ils font *faux*. Les autres Intervalles peuvent, fans changer de nom, & fans ceffer d'être juftes, varier d'une certaine différence: quand cette différence peut être ôtée, ils font *Majeurs*; *Mineurs*, quand elle peut être ajoutée.

Ces Intervalles variables font au nombre de cinq; favoir, le femi-Ton, le Ton, la Tierce, la Sixte & la Septième. A l'égard du Ton & du femi-Ton, leur différence du *Majeur* au Mineur ne fauroit s'exprimer en Notes, mais en nombre feulement. Le femi-Ton *Majeur* eft l'Intervalle d'une Seconde mineure, comme de *fi* à *ut*, ou de *mi* à *fa*, & fon rapport eft de 15 à 16. Le Ton *Majeur* eft la différence de la Quarte à la Quinte, & fon rapport eft de 8 à 9.

Les trois autres Intervalles; favoir, la Tierce, la Sixte & la Septième, diffèrent toujours d'un femi-Ton du *Majeur* au mineur, & ces différences peuvent fe noter. Ainfi la Tierce mineure a un Ton & demi, & la Tierce *Majeure* deux Tons.

Il y a quelques autres plus petits Intervalles, comme le Dièfe & le Comma, qu'on diftingue en Moindres, Mineurs, Moyens, *Majeurs* & Maximes; mais comme ces intervalles ne peuvent s'exprimer qu'en nombres, ces diftinctions font inutiles dans la pratique.

Majeur fe dit auffi du Mode, lorfque la Tierce de la Tonique eft *Majeure*, & alors fouvent le mot *Mode* ne fait que fe fous-entendre. *Préluder en* Majeur, *paffer du* Majeur *au Mineur*, &c. (Voyez MODE.)

MAIN HARMONIQUE. C'eft le nom que donna l'Arétin à la Gamme qu'il inventa pour montrer le rapport de fes Héxacordes, de fes fix lettres & de fes fix fyllabes, avec les cinq Tétracordes des Grecs. Il repréfenta cette Gamme fous la figure d'une main gauche fur les doigts de laquelle étoient marqués tous les fons de la Gamme, tant par les lettres correfpondantes, que par les

syllabes qu'il y avoit jointes, en passant par la règle des Muances d'un Tétracorde ou d'un doigt à l'autre, selon le lieu où se trouvoient les deux semi-Tons de l'Octave par le Béquarre ou par le Bémol; c'est-à-dire, selon que les Tétracordes étoient conjoints ou disjoints. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

MAITRE A CHANTER. Musicien qui enseigne à lire la Musique vocale, & à chanter sur la Note.

Les fonctions du *Maître à Chanter* se rapportent à deux objets principaux. Le premier, qui regarde la culture de la voix, est d'en tirer tout ce qu'elle peut donner en fait de Chant, soit par l'étendue, soit par la justesse, soit par le tymbre, soit par la légéreté, soit par l'art de renforcer & radoucir les Sons, & d'apprendre à les ménager & modifier avec tout l'art possible. (Voyez CHANT, VOIX.)

Le second objet regarde l'étude des signes; c'est-à-dire, l'art de lire la Note sur le papier & l'habitude de la déchiffrer avec tant de facilité, qu'à l'ouverture du livre on soit en état de chanter toute sorte de Musique. (Voyez NOTE, SOLFIER.)

Une troisième partie des fonctions du *Maître à Chanter* regarde la connoissance de la Langue, sur-tout des Accens, de la quantité & de la meilleure manière de prononcer; parce que les défauts de la prononciation sont beaucoup plus sensibles dans le Chant que dans la parole, & qu'une Vocale bien faite ne doit être qu'une manière plus énergique & plus agréable de marquer la Prosodie & les Accens. (Voyez ACCENT.)

MAITRE DE CHAPELLE. (Voyez MAITRE DE MUSIQUE.)

MAITRE DE MUSIQUE. Musicien gagé pour composer de la Musique & la faire exécuter. C'est le *Maître de Musique* qui bat la Mesure & dirige les Musiciens. Il doit savoir la composition, quoiqu'il ne compose pas toujours la Musique qu'il fait exécuter. A l'Opéra de Paris, par exemple, l'emploi de battre la Mesure est un office particulier; au lieu que la Musique des Opéra est composée par quiconque a le talent & la volonté. En Italie, celui qui a composé un Opéra en dirige toujours l'exécution, non en battant la Mesure, mais au Clavecin. Ainsi l'emploi de *Maître de Musique* n'a guères lieu que dans les Églises; aussi ne dit-on point en Italie, *Maître de Musique*, mais *Maître de Cha-*

pelle : dénomination qui commence à passer aussi en France.

MARCHE. *s. f.* Air militaire qui se joue par des Instrumens de guerre & marque le Mètre & la cadence des Tambours, laquelle est proprement la *Marche*.

Chardin dit qu'en Perse, quand on veut abbattre des maisons, applanir un terrein, ou faire quelqu'autre ouvrage expéditif qui demande une multitude de bras, on assemble les habitans de tout un quartier ; qu'ils travaillent au son des Instrumens, & qu'ainsi l'ouvrage se fait avec beaucoup plus de zèle & de promptitude que si les Instrumens n'y étoient pas.

Le Maréchal de Saxe a montré, dans ses Rêveries, que l'effet des Tambours ne se bornoit pas non plus à un vain bruit sans utilité, mais que, selon que le mouvement en étoit plus vif ou plus lent, ils portoient naturellement le soldat à presser ou ralentir son pas : on peut dire aussi que les Airs des *Marches* doivent avoir différens caractères, selon les occasions où l'on les emploie ; & c'est ce qu'on a dû sentir jusqu'à certain point, quand on les a distingués & diversifiés ; l'un pour la Générale, l'autre pour la *Marche*, l'autre pour la Charge, &c. Mais il s'en faut bien qu'on ait mis à profit ce principe autant qu'il auroit pû l'être. On s'est borné jusqu'ici à composer des Airs qui fissent bien sentir le Mètre & la batterie des Tambours. Encore fort souvent les Airs des *Marches* remplissoient-ils assez mal cet objet. Les troupes Françoises ayant peu d'Instrumens militaires pour l'Infanterie, hors les Fifres & les Tambours, ont aussi fort peu de *Marches*, & la plupart très-mal faites ; mais il y en a d'admirables dans les troupes Allemandes.

Pour exemple de l'accord de l'Air & de la *Marche*, je donnerai, (*Pl.* C *fig.* 3.) la première partie de celle des Mousquetaires du Roi de France.

Il n'y a dans les troupes que l'Infanterie & la Cavalerie légère qui aient des *Marches*. Les Tymballes de la Cavalerie n'ont point de *Marche* réglée ; les Trompettes n'ont qu'un Ton presque uniforme, & des Fanfares. (Voyez FANFARE.)

MARCHER. *v. n.* Ce terme s'emploie figurément en Musique, & se dit de la succession des Sons ou des Accords qui se suivent dans certain ordre. *La Basse & le Dessus* Marchent *par mouvem*

mens contraires. Marche *de Basse.* Marcher *à contre-temps.*

MARTELLEMENT, *s. m.* Sorte d'agrément du Chant François. Lorsque descendant diatoniquement d'une Note sur une autre par un Trill, on appuie avec force le Son de la première Note sur la seconde, tombant ensuite sur cette seconde Note par un seul coup de gosier; on appelle cela faire un *Martellement.* (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 13.)

MAXIME. *adj.* On appelle Intervalle *Maxime* celui qui est plus grand que le Majeur de la même espèce & qui ne peut se noter : car s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *Maxime*, mais *superflu.*

Le semi-Ton *Maxime* fait la différence du semi-Ton mineur au Ton majeur, & son rapport est de 25 à 27. Il y auroit entre l'*ut* Dièse & le *re* un semi-Ton de cette espèce, si tous les semi-Tons n'étoient pas rendus égaux ou supposés tels par le Tempérament.

Le Dièse *Maxime* est la différence du Ton mineur au semi-Ton *Maxime*, en rapport de 243 à 250.

Enfin le Comma *Maxime* ou Comma de Pythagore, est la quantité dont diffèrent entre eux les deux termes les plus voisins d'une progression par Quintes, & d'une progression par Octaves; c'est-à-dire, l'excès de la douzième Quinte *si* Dièse sur la septiéme Octave *ut*; & cet excès, dans le rapport de 524288 à 531441, est la différence que le Tempérament fait évanouir.

MAXIME. *s. f.* C'est une Note faite en quarré long horisontal avec une queue au côté droit, de cette manière ▭, laquelle vaut huit Mesures à deux Temps; c'est-à-dire, deux longues, & quelquefois trois, selon le Mode. (Voyez MODE.) Cette sorte de Note n'est plus d'usage depuis qu'on sépare les Mesures par des barres, & qu'on marque avec des liaisons les tenues ou continuités des Sons. (Voyez BARRES, MESURE.)

MÉDIANTE. *s. f.* C'est la Corde ou la Note qui partage en deux Tierces l'Intervalle de Quinte qui se trouve entre la Tonique & la Dominante. L'une de ces Tierces est majeure, l'autre mineure, & c'est leur position relative qui détermine le Mode. Quand la Tierce majeure est au grave, c'est-à-dire, entre la *Médiante* & la Tonique, le Mode est majeur; quand la Tierce majeure est à l'aigu & la mineure au grave, le Mode est mineur. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

MÉDIATION. *f. f.* Partage de chaque verſet d'un Pſeaume en deux parties, l'une pſalmodiée ou chantée par un côté du Chœur, & l'autre par l'autre, dans les Égliſes Catholiques.

MEDIUM. *ſ. m.* Lieu de la Voix également diſtant de ſes deux extrémités au grave & à l'aigu. Le haut eſt plus éclatant; mais il eſt preſque toujours forcé : le bas eſt grave & majeſtueux; mais il eſt plus ſourd. Un beau *Medium*, auquel on ſuppoſe une certaine latitude, donne les Sons les mieux nourris, les plus mélodieux, & remplit le plus agréablement l'oreille. (Voyez SON.)

MÉLANGE. *ſ. m.* Une des parties de l'ancienne Mélopée, appellée *Agogé* par les Grecs, laquelle conſiſte à ſavoir entrelacer & mêler à propos les Modes & les Genres. (Voyez MÉLOPÉE.)

MÉLODIE. *ſ. f.* Succeſſion de Sons tellement ordonnés ſelon les loix du Rhythme & de la Modulation, qu'elle forme un ſens agréable à l'oreille; la Mélodie vocale s'appelle Chant, & l'Inſtrumentale, Symphonie.

L'idée du Rhythme entre néceſſairement dans celle de la *Mélodie*: un Chant n'eſt un Chant qu'autant qu'il eſt meſuré; la même ſucceſſion de Sons peut recevoir autant de caractères autant de *Mélodies* différentes, qu'on peut le ſcander différemment; & le ſeul changement de valeur des Notes peut défigurer cette même ſucceſſion au point de la rendre méconnoiſſable. Ainſi la *Mélodie* n'eſt rien par elle-même; c'eſt la Meſure qui la détermine, & il n'y a point de Chant ſans le Temps. On ne doit donc pas comparer la *Mélodie* avec l'Harmonie, abſtraction faite de la Meſure dans toutes les deux : car elle eſt eſſentielle à l'une & non pas à l'autre.

La *Mélodie* ſe rapporte à deux principes différens, ſelon la manière dont on la conſidère. Priſe par les rapports des Sons & par les règles du Mode, elle a ſon principe dans l'Harmonie; puiſque c'eſt une analyſe harmonique qui donne les Degrés de la Gamme, les Cordes du Mode, & les loix de la Modulation, uniques élémens du Chant. Selon ce principe, toute la force de la *Mélodie* ſe borne à flatter l'oreille par des Sons agréables, comme on peut flatter la vue par d'agréables accords de couleurs : mais priſe pour un art d'imitation par lequel on peut affecter l'eſprit de diverſes images, émouvoir le cœur de divers ſenti-

mens, exciter & calmer les paſſions; opérer, en un mot, des effets moraux qui paſſe l'empire immédiat des ſens, il lui faut chercher un autre principe : car on ne voit aucune priſe par laquelle la ſeule Harmonie, & tout ce qui vient d'elle puiſſe nous affecter ainſi.

Quel eſt ce ſecond principe? Il eſt dans la Nature ainſi que le premier; mais pour l'y découvrir il faut une obſervation plus fine, quoique plus ſimple, & plus de ſenſibilité dans l'obſervateur. Ce principe eſt le même qui fait varier le Ton de la Voix, quand on parle, ſelon les choſes qu'on dit & les mouvemens qu'on éprouve en les diſant. C'eſt l'accent des Langues qui détermine la *Mélodie* de chaque Nation; c'eſt l'accent qui fait qu'on parle en chantant, & qu'on parle avec plus ou moins d'énergie, ſelon que la Langue a plus ou moins d'Accent. Celle dont l'Accent eſt plus marqué doit donner une *Mélodie* plus vive & plus paſſionée, celle qui n'a que peu ou point d'Accent ne peut avoir qu'une *Mélodie* languiſſante & froide, ſans caractère & ſans expreſſion. Voilà les vrais principes; tant qu'on en ſortira & qu'on voudra parler du pouvoir de la Muſique ſur le cœur humain, on parlera ſans s'entendre; on ne ſaura ce qu'on dira.

Si la Muſique ne peint que par la *Mélodie*, & tire d'elle toute ſa force, il s'enſuit que toute Muſique qui ne chante pas, quelque harmonieuſe qu'elle puiſſe être, n'eſt point une Muſique imitative, & ne pouvant ni toucher ni peindre avec ſes beaux Accords, laſſe bientôt les oreilles, & laiſſe toujours le cœur froid. Il ſuit encore que malgré la diverſité des Parties que l'Harmonie a introduites, & dont on abuſe tant aujourd'hui, ſi-tôt que deux *Mélodies* ſe font entendre à la fois, elles s'effacent l'une l'autre & demeurent de nul effet, quelques belles qu'elles puiſſent être chacune ſéparément : d'où l'on peut juger avec quel goût les Compoſiteurs François ont introduit à leur Opéra l'uſage de faire ſervir un Air d'Accompagnement à un Chœur ou à un autre Air; ce qui eſt comme ſi on s'aviſoit de réciter deux diſcours à la fois, pour donner plus de force à leur éloquence. (Voyez UNITÉ DE MÉLODIE.)

MÉLODIEUX. *adj.* Qui donne de la Mélodie. *Mélodieux*, dans l'uſage, ſe dit des Sons agréables, des Voix ſonores, des Chants doux & gracieux, *&c.*

MÉLOPÉE. *s. f.* C'étoit, dans l'ancienne Musique, l'usage régulier de toutes les Parties harmoniques; c'est-à-dire, l'art ou les règles de la composition du Chant, desquelles la pratique & l'effet s'appelloit *Mélodie*.

Les Anciens avoient diverses règles pour la manière de conduire le Chant par Degrés conjoints, disjoints ou mêlés, en montant ou en descendant. On en trouve plusieurs dans Aristoxène, lesquelles dépendent toutes de ce principe; que, dans tout système harmonique, le troisième ou le quatrième Son après le fondamental en doit toujours frapper la Quarte ou la Quinte, selon que les Tétracordes sont conjoints ou disjoints, différence qui rend un Mode authentique ou plagal, au gré du Compositeur. C'est le recueil de toutes ces règles qui s'appelle *Mélopée*.

La *Mélopée* est composée de trois Parties; savoir, la *Prise*, *Lepsis*, qui enseigne au Musicien en quel lieu de la Voix il doit établir son Diapason; le *Mélange*, *Mixis*, selon lequel il entrelace ou mêle à propos les Genres & les Modes; & l'*Usage*, *Chresès*, qui se subdivise en trois autres Parties: la première appellée *Euthia*, guide la marche du Chant, laquelle est, ou directe du grave à l'aigu; ou renversée de l'aigu au grave; ou mixtes, c'est-à-dire, composée de l'une & de l'autre. La deuxième, appellée *Agogé*, marche alternativement par Degrés disjoints en montant & conjoints en descendant, ou au contraire. La troisième, appellée *Pettëia*, par laquelle il discerne & choisit les Sons qu'il faut rejetter, ceux qu'il faut admettre, & ceux qu'il faut employer le plus fréquemment.

Aristide Quintilien divise toute la *Mélopée* en trois espèces qui se rapportent à d'autant de Modes, en prenant ce dernier nom dans un nouveau sens. La première espèce étoit l'*Hypatoïde*, appellée ainsi de la Corde Hypate, la principale ou la plus basse, parce que le Chant régnant seulement sur les Sons graves ne s'éloignoit pas de cette Corde, & ce Chant étoit approprié au Mode tragique. La seconde espèce étoit la *Mésoïde* de *Mèse*, la Corde du milieu, parce que le Chant régnoit sur les Sons moyens, & celle-ci répondoit au Mode Nomique, consacré à Apollon. La troisième s'appelloit *Métoïde*, de *Nete*, la dernière Corde ou la plus haute; son Chant ne s'étendoit que sur les Sons aigus & constituoit

constituoit le Mode Dithyrambique ou Bachique. Ces Modes en avoient d'autres qui leur étoient subordonnés & varioient la *Mélopée*; tels que l'Érotique ou amoureux, le Comique & l'Encômiaque destiné aux louanges.

Tous ces Modes étant propres à exciter ou calmer certaines passions, influoit beaucoup sur les mœurs, & par rapport à cette influence, la *Mélopée* se partageoit encore en trois Genres; savoir : 1°. Le *Systaltique*, ou celui qui inspiroit les passions tendres & affectueuses; les passions tristes & capables de resserrer le cœur, suivant le sens du mot Grec : 2°. Le *Diastaltique*; ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, les grands sentimens : 3°. L'*Euchastique* qui tenoit le milieu entre les deux autres, qui ramenoit l'ame à un état tranquille. La première espèce de *Mélopée* convenoit aux Poésies amoureuses, aux plaintes, aux regrets & autres expressions semblables. La seconde étoit propre aux Tragédies, aux Chants de guerre, aux sujets héroïques. La troisième aux Hymmes, aux louanges, aux instructions.

MÉLOS. *s. m.* Douceur du Chant. Il est difficile de distinguer dans les Auteurs Grecs le sens du mot *Mélos* du sens du mot *Mélodie*. Platon dans son Protagoras, met le *Mélos* dans le simple discours, & semble entendre par-là le Chant de la parole. Le *Mélos* paroît être ce par quoi la *Mélodie* est agréable. Ce mot vient de μέλι, *miel.*

MENUET *s. m.* Air d'une Danse de même nom que l'Abbé Brossard dit nous venir du Poitou. Selon lui cette Danse est fort gaie & son mouvement est fort vîte. Mais au contraire le caractère du *Menuet* est une élégante & noble simplicité; le mouvement en est plus modéré que vîte, & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danses usités dans nos bals est le *Menuet.* C'est autre chose sur le Théatre.

La Mesure du *Menuet* est à trois Temps légers qu'on marque par le 3 simple, ou par le $\frac{3}{4}$, ou par le $\frac{3}{8}$. Le nombre des Mesures de l'air dans chacune de ses reprises, doit être quatre ou un multiple de quatre; parce qu'il en faut autant pour achever le pas du *Menuet*: & le soin du Musicien doit être de faire sentir cette division par des chûtes bien marquées,

pour aider l'oreille du Danseur & le maintenir en cadence.

MÉSE. *ſ. f.* Nom de la Corde la plus aiguë du ſecond Tétracorde des Grecs. (Voyez MÉSON.)

Méſe ſignifie *Moyenne*, & ce nom fut donné à cette Corde, non, comme dit l'Abbé Broſſard, parce qu'elle eſt commune ou mitoyenne entre les deux Octaves de l'ancien ſyſtême; car elle portoit ce nom bien avant que le ſyſtême eût acquis cet étendue : Mais parce qu'elle formoit préciſément le milieu entre les deux premiers Tétracordes dont ce ſyſtême avoit d'abord été compoſé.

MÉSOIDE *ſ. f.* Sorte de Mélopée dont les Chants rouloient ſur les Cordes moyennes, leſquels s'appelloient auſſi *Méſoïdes* de la Méſe ou du Tétracorde Méſon.

MÉSOIDES. Sons moyens, ou pris dans le Medium du ſyſtême. (Voyez MÉLOPÉE.)

MÉSON. Nom donné par les Grecs à leur ſecond Tétracorde, en commençant à compter du grave; & c'eſt auſſi le nom par lequel on diſtingue chacune de ſes quatre Cordes, de celles qui leur correſpondent dans les autres Tétracordes. Ainſi, dans celui dont je parle, la première Corde s'appelle *Hypate-Méſon*; la ſeconde, *Parhypate-Méſon*; la troiſième, *Lichanos-Méſon* ou *Méſon-Diatonos*; & la quatrième, *Méſe.* (Voyez SYSTÊME.)

Méſon eſt le génitif pluriel de *Méſe*, *moyenne*, parce que le Tétracorde *Méſon* occupe le milieu entre le premier & le troiſième, ou plutôt parce que la Corde *Méſe* donne ſon nom à ce Tétracorde dont elle forme l'extrémité aiguë (Voy. *Pl.* H. *fig. 12.*)

MÉSOPYCNI. *adj.* Les Anciens appelloient ainſi, dans les Genres épais, le ſecond Son de chaque Tétracorde. Ainſi les Sons *Méſopycni* étoient cinq en nombre. (Voyez SON, SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

MESURE. *ſ. f.* Diviſion de la durée ou du temps en pluſieurs parties égales, aſſez longues pour que l'oreille en puiſſe ſaiſir & ſubdiviſer la quantité, & aſſez courtes pour que l'idée de l'une ne s'efface pas avant le retour de l'autre, & qu'on en ſente l'égalité.

Chacune de ces parties égale s'appelle auſſi *Meſure*; elles ſe ſubdiviſent en d'autres aliquotes qu'on appelle Temps, & qui ſe marquent par des mouvemens égaux de la main ou du pied. (Voy.

Battre la Mesure.) La durée égale de chaque Temps ou de chaque *Mesure* est remplie par plusieurs Notes qui passent plus ou moins vite en proportion de leur nombre, & auxquelles on donne diverses figures pour marquer leurs différentes durées. (Voyez Valeur des Notes.)

Plusieurs, considérant le progrès de notre Musique, pensent que la *Mesure* est de nouvelle invention, parce qu'un temps elle a été négligée. Mais au contraire, non-seulement les Anciens pratiquoient la *Mesure*; ils lui avoient même donné des règles très-sévères & fondées sur des principes que la nôtre n'a plus. En effet, chanter sans *Mesure* n'est pas chanter; & le sentiment de la *Mesure* n'étant pas moins naturel que celui de l'Intonnation, l'invention de ces deux choses n'a pu se faire séparément.

La *Mesure* des Grecs tenoit à leur Langue; c'étoit la Poésie qui l'avoit donnée à la Musique; les *Mesures* de l'une répondoient aux pieds de l'autre : on n'auroit pas pu mesurer de la prose en Musique. Chez nous, c'est le contraire : le peu de prosodie de nos langues fait que dans nos Chants la valeur des Notes determine la quantité des syllabes; c'est sur la Mélodie qu'on est forcé de scander le discours; on n'apperçoit pas même si ce qu'on chante est vers ou prose : nos poésies n'ayant plus de pieds, nos Vocales n'ont plus de *Mesures*; le Chant guide & la parole obéit.

La *Mesure* tomba dans l'oubli, quoique l'Intonation fût toujours cultivée, lorsqu'après les victoires des Barbares les Langues changerent de caractère & perdirent leurs Harmonies. Il n'est pas étonnant que le Mètre qui servoit à exprimer la *Mesure* de la Poésie, fût négligé dans des temps où on ne la sentoit plus, & où l'on chantoit moins de vers que de prose. Les Peuples ne connoissoient guères alors d'autre amusement que les cérémonies de l'Église, ni d'autre Musique que celle de l'Office, & comme cette Musique n'exigeoit pas la régularité du Rhythme, cette partie fut enfin tout-à-fait oubliée. Gui nota sa Musique avec des points qui n'exprimoient pas des quantités différentes, & l'invention des Notes fut certainement postérieure à cet Auteur.

On attribue communément cette invention des diverses valeurs des Notes à Jean de Muris, vers l'an 1330. Mais le P. Mersenne le nie avec raison, & il faut n'avoir jamais lû les écrits

de ce Chanoine pour soutenir une opinion qu'ils démentent si clairement. Non-seulement il compare les valeurs que les Notes avoient avant lui à celles qu'on leur donnoit de son temps, & dont il ne se donne point pour l'Auteur ; mais même il parle de la *Mesure*, & dit que les modernes, c'est-à-dire, ses contemporains, la ralentissent beaucoup, *& moderni nunc morosâ multùm utuntur mensurâ* : ce qui suppose évidemment que la *Mesure*, & par conséquent les valeurs des Notes étoient connues & usitées avant lui. Ceux qui voudront rechercher plus en détail l'état où étoit cette partie de la Musique du temps de cet Auteur, pourront consulter son Traité manuscrit, intitulé : *Speculum Musicæ*, qui est à la Bibliotheque du Roi de France, numero 7207 page 280, & suivantes.

Les premiers qui donnerent aux Notes quelques règles de quantité, s'attacherent plus aux valeurs ou durées relatives de ces Notes qu'à la *Mesure* même ou au caractère du mouvement; de sorte qu'avant la distinction des différentes *Mesures*, il y avoit des Notes au moins de cinq valeurs différentes; savoir, la Maxime, la Longue, la Brève, la semi-Brève & la Minime, que l'on peut voir à leurs mots. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on trouve toutes ces différentes valeurs, & même davantage, dans les manuscrits de Machault, sans y trouver jamais aucun signe de *Mesure*.

Dans la suite les rapports en valeur d'une de ces Notes à l'autre dépendirent du Temps, de la Prolation, du Mode. Par le Mode on déterminoit le rapport de la Maxime à la Longue, ou de la Longue à la Brève; par le Temps, celui de la Longue à la Brève, ou de la Brève à la semi-Brève; & par la Prolation, celui de la Brève à la semi-Brève, ou de la semi-Brève à la Minime. (Voyez MODE, PROLATION, TEMPS.) En général, toutes ces différentes modifications se peuvent rapporter à la *Mesure* double ou à la *Mesure* triple; c'est-à-dire, à la division de chaque valeur entière en deux ou en trois Temps égaux.

Cette manière d'exprimer le Temps ou la Mesure des Notes, changea entiérement durant le cours du dernier siècle. Dès qu'on eût pris l'habitude de renfermer chaque *Mesure* entre deux barres, il fallut nécessairement proscrire toutes les espèces de Notes qui renfermoient plusieurs *Mesures*. La *Mesure* en devint plus claire, les Partitions mieux ordonnées, & l'exécution plus facile; ce qui

étoit fort nécessaire pour compenser les difficultés que la Musique acquéroit en devenant chaque jour plus composée. J'ai vu d'excellens Musiciens fort embarrassés d'exécuter bien en *Mesure* des Trio d'Orlande & de Claudin, Compositeurs du temps de Henri III.

Jusques-là la raison triple avoit passé pour la plus parfaite : mais la double prit enfin l'ascendant, & le C, ou la *Mesure* à quatre Temps, fut prise pour la base de toutes les autres. Or, la *Mesure* à quatre Temps se résoud toujours en *Mesure* à deux Temps ; ainsi c'est proprement à la *Mesure* double qu'on fait rapporter toutes les autres, du moins quant aux valeurs des Notes & aux signes des *Mesures*.

Au lieu donc des Maximes, Longues, Brèves, semi-Brèves, *&c.* On substitua les Rondes, Blanches, Noires, Croches, doubles & triples-Croches, *&c.* qui toutes furent prises en division sous-doubles. De sorte que chaque espèce de Note valoit précisément la moitié de la précédente. Division manifestement insuffisante ; puisqu'ayant conservé la *Mesure* triple aussi bien que la double ou quadruple, & chaque Temps pouvant être divisé comme chaque *Mésure* en raison sous-double ou sous-triple, à la volonté du Compositeur, il falloit assigner, ou plutôt conserver aux Notes des divisions répondantes à ces deux raisons.

Les Musiciens sentirent bien-tôt le défaut, mais au lieu d'établir une nouvelle division ils tâcherent de suppléer à cela par quelque signe étranger : ainsi ne pouvant diviser une Blanche en trois parties égales, ils se sont contentés d'écrire trois Noires, ajoutant le chiffre 3 sur celle du milieu. Ce chiffre même leur a enfin paru trop incommode, & pour tendre des pièges plus sûrs à ceux qui ont à lire leur Musique, ils prennent le parti de supprimer le 3 ou même le 6 ; en sorte que, pour savoir si la division est double ou triple, on n'a d'autre parti à prendre que celui de compter les Notes ou de deviner.

Quoiqu'il n'y ait dans notre Musique que deux sortes de *Mesures*, on y a fait tant de divisions, qu'on en peut compter au moins de seize especes, dont voici les signes :

2 ou ₵. $\frac{2}{4}$. $\frac{6}{4}$. $\frac{6}{8}$. $\frac{6}{16}$. 3. $\frac{3}{2}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{9}{4}$. $\frac{3}{8}$. $\frac{9}{8}$. $\frac{3}{16}$. C. $\frac{12}{4}$. $\frac{12}{8}$. $\frac{12}{16}$.

(Voyez les exemples, *Planche* B. *Fig.* 1.)

De toutes ces *Mesures*, il y en a trois qu'on appelle simples; parce qu'elles n'ont qu'un seul chiffre ou signe; savoir, le 2 ou ⊕, le 3, & le C ou quatre Temps. Toutes les autres qu'on appelle doubles, tirent leur dénomination & leurs signes de cette dernière, ou de la Note ronde qui la remplit : en voici la règle;

Le chiffre inférieur marque un nombre de Notes de valeur égale, faisant ensemble la durée d'une ronde ou d'une *Mesure* à quatre Temps.

Le chiffre supérieur montre combien il faut de ces mêmes Notes pour remplir chaque *Mesure* de l'Air qu'on va noter.

Par cette règle on voit qu'il faut trois Blanches pour remplir une *Mesure* au signe $\frac{3}{2}$; deux Noires pour celle au signe $\frac{2}{4}$; trois Croches pour celle au signe $\frac{3}{8}$, &c tout cet embarras de chiffres est mal entendu; car pourquoi ce rapport de tant de différentes *Mesures* à celle de quatre Temps, qui leur est si peu semblable? ou pourquoi ce rapport de tant de diverses Notes à une Ronde, dont la durée est si peu déterminée? Si tous ces signes sont institués pour marquer autant de différentes sortes de *Mesures*, il y en a beaucoup trop; & s'ils le sont pour exprimer les divers degrés de Mouvement, il n'y en a pas assez; puisque, indépendamment de l'espèce de *Mesure* & de la division des Temps, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'Air pour déterminer le Temps.

Il n'y a réellement que deux sortes de *Mesures* dans notre Musique; savoir à deux & trois Temps égaux. Mais comme chaque Temps, ainsi que chaque *Mesure*, peut se diviser en deux ou en trois parties égales, cela fait une subdivision qui donne quatre espèces de *Mesures* en tout; nous n'en avons pas davantage.

On pourroit cependant en ajouter une cinquième, en combinant les deux premières en une *Mesure* à deux Temps inégaux, l'un composé de deux Notes & l'autre de trois. On peut trouver, dans cette *Mesure*, des Chants très-bien cadencés, qu'il seroit impossible de noter par les *Mesures* usitées. J'en donne un exemple dans la Planche B. Figure X. Le Sieur Adolphati fit à Gènes, en 1750, un essai de cette *Mesure* en grand Orchestre dans l'Air *se la sorte mi condanna* de son Opéra d'Ariane. Ce morceau fit de l'effet & fut applaudi. Malgré cela, je n'apprends pas que cet exemple ait été suivi.

MESURÉ. *part.* Ce mot répond à l'Italien *à Tempo* ou *à Batuta*, & s'emploie, sortant d'un Récitatif, pour marquer le lieu où l'on doit commencer à chanter en *Mesure*.

MÉTRIQUE. *adj.* La *Musique Métrique*, selon Aristide Quintilien, est la partie de la Musique en général qui a pour objet les Lettres, les Syllabes, les Pieds, les Vers, & le Poëme; & il y a cette différence entre la *Métrique* & la *Rhythmique*, que la première ne s'occupe que de la forme des Vers; & la féconde, de celles des pieds qui les composent : ce qui peut même s'appliquer à la Prose. D'où il suit que les Langues modernes peuvent encore avoir une *Musique Métrique*, puisqu'elles ont une Poésie; mais non pas une *Musique Rhythmique*, puisque leur Poésie n'a plus de Pieds. (Voyez RHYTHME.)

MEZZA-VOCE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MEZZO-VOCE. (Voyez SOTTO-VOCE.)

MI. La troisième des six syllabes inventées par Gui Arétin, pour nommer ou solfier les Notes, lorsqu'on ne joint pas la parole au Chant. (Voyez E SI MI, GAMME.)

MINEUR. *adj.* Nom que portent certains Intervalles, quand ils sont aussi petits qu'ils peuvent l'être sans devenir faux. (Voyez MAJEUR, INTERVALLE.)

Mineur se dit aussi du Mode, lorsque la Tierce de la Tonique est *Mineure*. (Voyez MODE.)

MINIME. *adj.* On appelle Intervalle *Minime* ou *Moindre*, celui qui est plus petit que le Mineur de même espèce, & qui ne peut se noter; car s'il pouvoit se noter, il ne s'appelleroit pas *Minime* mais *Diminué*.

Le semi-Ton *Minime* est la différence du semi-Ton Maxime, au semi-Ton moyen, dans le rapport de 125 à 128. (Voyez SEMI-TON.)

MINIME. *subst. fém.* par rapport à la durée ou au Temps, est dans nos anciennes Musiques la Note qu'aujourd'hui nous appellons Blanche. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

MIXIS. *s. f.* *Mélange.* Une des Parties de l'ancienne Mélopée, par laquelle le Compositeur apprend à bien combiner les Intervalles & à bien distribuer les Genres & les Modes selon le caractère du Chant qu'il s'est proposé de faire. (Voyez MÉLOPÉE.)

MIXO-LYDIEN. *adj.* Nom d'un des Modes de l'ancienne Musique : appellé autrement *Hyper-Dorien.* (Voyez ce mot.) Le Mode *Mixo-Lydien* étoit le plus aigu des sept auxquels Ptolomée avoit réduit tous ceux de la Musique des Grecs. (Voyez MODE.)

Ce mode est affectueux, passionné, convenable aux grands mouvemens, & par cela même à la Tragédie. Aristoxène assure que Sapho en fut l'inventrice : mais Plutarque dit que d'anciennes Tables attribuent cette invention à Pytoclide; il dit aussi que les Argiens mirent à l'amende le premier qui s'en étoit servi, & qui avoit introduit dans la Musique l'usage de sept Cordes; c'est-à-dire une Tonique sur la septième Corde.

MIXTE. *adj.* On appelle *Mixtes* ou Connexes dans le Plain-Chant, les Chants dont l'étendue excède leur Octave & entre d'un Mode dans l'autre , participant ainsi de l'Autente & du Plagal. Ce mélange ne se fait que des Modes compairs , comme du premier Ton avec le second du troisième avec le quatrième ; en un mot, du Plagal avec son Authente, & réciproquement.

MOBILE. *adj.* On appelloit *Cordes Mobiles* ou *Sons Mobiles* dans la Musique Grecque les deux Cordes moyennes de chaque Tétracorde, parce qu'elles s'accordoient différemment selon les Genres, à la différence des deux Cordes extrêmes, qui, ne variant jamais, s'appelloient Cordes stables. (Voyez TÉTRACORDE, GENRE, SON.)

MODE *s. m.* Disposition régulière du Chant & de l'Accompagnement, relativement à certains Sons principaux sur lesquels une Pièce de Musique est constituée, & qui s'appellent les Cordes essentielles du *Mode.*

Le *Mode* diffère du Ton, en ce que celui-ci n'indique que la Corde ou le lieu du système qui doit servir de base au Chant, & le *Mode* détermine la Tierce & modifie toute l'Échelle sur ce Son fondamental.

Nos *Modes* ne sont fondées sur aucun caractère de sentiment comme ceux des Anciens, mais uniquement sur notre système Harmonique. Les Cordes essentielles au *Mode* sont au nombre de trois, & forment ensemble un Accord parfait. 1°. La Tonique, qui est la Corde fondamentale du Ton & du *Mode,* (Voyez TON & TONIQUE.) 2°. La Dominante à la Quinte de

de la Tonique. (Voyez DOMINANTE.) 3°. Enfin la Médiante qui constitue proprement le *Mode*, & qui est à la Tierce de cette même Tonique. (Voyez MÉDIANTE.) Comme cette Tierce peut être de deux espèces, il y a aussi deux *Modes* différens. Quand la Médiante fait Tierce majeure avec la Tonique, le *Mode* est majeur; il est mineur, quand la Tierce est mineure.

Le *Mode* majeur est engendré immédiatement par la résonnance du corps sonore qui rend la Tierce majeure du Son fondamental : mais le *Mode* mineur n'est point donné par la Nature; il ne se trouve que par analogie & renversement. Cela est vrai dans le systême de M. Tartini, ainsi que dans celui de M. Rameau.

Ce dernier Auteur dans ses divers ouvrages successifs a expliqué cette origine du *Mode* mineur de différentes manières dont aucune n'a contenté son Interprète M. d'Alembert. C'est pourquoi M. d'Alembert fonde cette même origine sur un autre principe que je ne puis mieux exposer qu'en transcrivant les propres termes de ce grand Géomètre.

» Dans le Chant *ut mi sol* qui constitue le *Mode* majeur, les Sons *mi* & *sol* sont tels que le Son principal *ut* les fait résonner tous deux; mais le second Son *mi* ne fait point résonner *sol* qui n'est que sa Tierce mineure.»

» Or, imaginons qu'au lieu de ce Son *mi* on place entre les Sons *ut* & *sol* un autre Son qui ait, ainsi que le Son *ut*, la propriété de faire résonner *sol*, & qui soit pourtant différent d'*ut*; ce Son qu'on cherche doit être tel qu'il ait pour Dix-septième majeure le Son *sol* ou l'une des Octaves de *sol*: par conséquent le Son cherché doit être à la Dix-septième majeure au-dessous de *sol*, ou, ce qui revient au même, à la Tierce majeure au-dessous de ce même Son *sol*. Or, le Son *mi* étant à la Tierce mineure au-dessous de *sol*, & la Tierce majeure étant d'un semi-Ton plus grande que la Tierce mineure, il s'ensuit que le Son qu'on cherche sera d'un semi-Ton plus bas que le *mi*, & sera par conséquent *mi* Bémol.»

» Ce nouvel arrangement, *ut*, *mi* Bémol, *sol*, dans lequel les Sons *ut* & *mi* Bémol font l'un & l'autre résonner *sol*, sans que *ut* fasse résonner *mi* Bémol, n'est pas, à la vérité, aussi parfait que le premier arrangement *ut*, *mi*, *sol*; parce que dans

celui-ci les deux Sons *mi* & *sol* sont l'un & l'autre engendrés par le Son principal *ut*, au lieu que dans l'autre Son *mi* Bémol n'est pas engendré par le Son *ut* : mais cet arrangement *ut*, *mi* Bémol, *sol*, est aussi dicté par la Nature, quoique moins immédiatement que le premier; & en effet l'expérience prouve que l'oreille s'en accomode à-peu-près aussi bien.»

» Dans ce Chant *ut*, *mi* Bémol, *sol*, *ut* il est évident que la Tierce d'*ut* à *mi* Bémol est mineure; & telle est l'origine du genre ou *Mode* appellé *Mineur*.» (*Élémens de Musique*, *pag* 22.)

Le *Mode* une fois déterminé, tous les Sons de la Gamme prennent un nom relatif au fondamental, & propre à la place qu'ils occupent dans ce *Mode*-là. Voici les noms de toutes les Notes relativement à leur *Mode*, en prenant l'Octave d'*ut* pour exemple du *Mode* majeur, & celle de *la* pour exemple du *Mode* mineur.

Majeur.	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*	*Si*	*Ut*
Mineur.	*La*	*Si*	*Ut*	*Re*	*Mi*	*Fa*	*Sol*	*La*
	Tonique.	Seconde Note.	Médiante.	Quatrième Note, ou Sous-Dominante.	Dominante.	Sixième Note, ou Sus-Dominante.	Septième Note.	Octave.

Il faut remarquer que quand la septième Note n'est qu'à un semi-Ton de l'Octave, c'est-à-dire, quand elle fait la Tierce majeure de la Dominante, comme le *si* naturel en Majeur, ou le *sol* Dièse en mineur, alors cette septième Note s'appelle Note sensible, parce qu'elle annonce la Tonique & fait sentir le Ton.

Non-seulement chaque Degré prend le nom qui lui convient, mais chaque intervalle est déterminé relativement au *Mode*. Voici les règles établies pour cela.

1°. La seconde Note doit faire sur la Tonique une Seconde majeure, la quatrième & la Dominante une Quarte & une Quinte justes; & cela également dans les deux *Modes*.

2°. Dans le *Mode* majeur, la Médiante ou Tierce, la Sixte &

la Septième de la Tonique doivent toujours être majeures ; c'est le caractère du *Mode*. Par la même raison ces trois Intervalles doivent être mineurs dans le *Mode* mineur ; cependant, comme il faut qu'on y apperçoive aussi la Note sensible, ce qui ne peut se faire sans fausse relation, tandis que la sixième Note reste mineure ; cela cause des exceptions auxquelles on a égard dans le cours de l'Harmonie & du Chant : mais il faut toujours que la Clef avec ses transpositions donne tous les Intervalles déterminés par rapport à la Tonique selon l'espèce du *Mode* : on trouvera au mot *Clef* une règle générale pour cela.

Comme toutes les Cordes naturelles de l'Octave d'*ut* donnent relativement à cette Tonique tous les Intervalles prescrits pour le *Mode* majeur, & qu'il en est de même de l'Octave de *la* pour le *Mode* mineur ; l'exemple précédent, que je n'ai proposé que pour les noms des Notes, doit servir aussi de formule pour la règle des Intervalles dans chaque *Mode*.

Cette règle n'est point, comme on pourroit le croire, établie sur des principes purement arbitraires : elle a son fondement dans la génération harmonique, au moins jusqu'à certain point. Si vous donnez l'Accord parfait majeur à la Tonique, à la Dominante & à la sous-Dominante, vous aurez tous les Sons de l'Échelle Diatonique pour le *Mode* majeur : pour avoir celle du *Mode* mineur, laissant toujours la Tierce majeure à la Dominante, donnez la Tierce mineure aux deux Accords. Telle est l'analogie du Mode.

Comme ce mélange d'Accords majeurs & mineurs introduit en *Mode* mineur une fausse relation entre la sixième Note & la Note sensible, on donne quelquefois, pour éviter cette fausse relation, la Tierce majeure à la quatrième Note en montant, ou la Tierce mineure à la Dominante en descendant, sur-tout par renversement ; mais ce sont alors des exceptions.

Il n'y a proprement que deux *Modes*, comme on vient de le voir : mais il y a douze Sons fondamentaux qui donnent autant de Tons dans le systême, & que chacun de ces Tons est susceptible du *Mode* majeur & du *Mode* mineur, on peut composer en vingt-quatre *Modes* ou manières ; *Maneries*, disoient nos vieux Auteurs en leur Latin. Il y en a même trente-quatre possibles dans la maniere de Noter : mais dans la pratique on en exclud dix, qui ne

sont au fond que la répétition de dix autres, sous des relations beaucoup plus difficiles, où toutes les Cordes changeroient de noms, & où l'on auroit peine à se reconnoître. Tels sont les *Modes* majeurs sur les Notes dièsées, & les *Modes* mineurs sur les Bémols. Ainsi, au lieu de composer en *sol* Dièse Tierce majeure, vous composerez en *la* Bémol qui donne les mêmes touches; & au lieu de composer en *re* Bémol mineur, vous prendrez *ut* Dièse par la même raison; savoir, pour éviter d'un côté un F double Dièse, qui deviendroit un G naturel; & de l'autre, un B double Bémol, qui deviendroit un A naturel.

On ne reste pas toujours dans le Ton ni dans le *Mode* par lequel on a commencé un Air : mais, soit pour l'expression, soit pour la variété, on change de Ton & de *Mode*, selon l'analogie harmonique; revenant pourtant toujours à celui qu'on a fait entendre le premier, ce qui s'appelle *Moduler*.

De-là naît une nouvelle distinction du *Mode* en *principal* & *relatif*; le principal est celui par lequel commence & finit la Pièce; les relatifs sont ceux qu'on entrelace avec le principal dans le courant de la Modulation. (Voyez MODULATION.)

Le Sieur Blainville, savant Musicien de Paris, proposa, en 1751, l'essai d'un troisième *Mode* qu'il appelle *Mode mixte*, parce qu'il participe à la Modulation des deux autres, ou plutôt qu'il en est composé; mélange que l'Auteur ne regarde point comme un inconvénient, mais plutôt comme un avantage & une source de variété & de liberté dans les Chants & dans l'Harmonie.

Ce nouveau *Mode* n'étant point donné par l'analise de trois Accords comme les deux autres, ne se détermine pas comme eux par des Harmoniques essentiels au *Mode*, mais par une Gamme entière qui lui est propre, tant en montant qu'en descendant; en sorte que dans nos deux *Modes* la Gamme est donnée par les Accords, & que dans le *Mode* mixte les Accords sont donnés par la Gamme.

La formule de cette Gamme est dans la succession ascendante & descendante des Notes suivantes :

Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi;

Dont la différence essentielle est, quant à la Mélodie, dans la

position des deux semi-Tons, dont le premier se trouve entre la Tonique & la seconde Note, l'autre entre la cinquième & la sixième; &, quant à l'Harmonie, en ce qu'il porte sur sa Tonique la Tierce mineure, en commençant, & majeure en finissant, comme on peut le voir, (*Pl.* L. *Fig.* 5.) dans l'Accompagnement de cette Gamme, tant en montant qu'en descendant, tel qu'il a été donné par l'Auteur, & exécuté au Concert Spirituel le 30 Mai 1751.

On objecte au Sieur de Blainville que son *Mode* n'a ni Accord, ni Corde essentielle, ni Cadence qui lui soit propre, & le distingue suffisamment des *Modes* majeur ou mineur. Il répond à cela que la différence de son *Mode* est moins dans l'Harmonie que dans la Mélodie, & moins dans le *Mode* même que dans la Modulation; qu'il est distingué dans son commencement du *Mode* majeur, par sa Tierce mineure, & dans sa fin du *Mode* mineur par sa Cadence plagale. A quoi l'on réplique qu'une Modulation qui n'est pas exclusive ne suffit pas pour établir un *Mode*; que la sienne est inévitable dans les deux autres *Modes*, sur-tout dans le mineur; &, quant à sa Cadence plagale, qu'elle a lieu nécessairement dans le même *Mode* mineur toutes les fois qu'on passe de l'Accord de la Tonique à celui de la Dominante, comme cela se pratiquoit jadis, même sur les finales dans les *Modes* plagaux & dans le Ton du Quart. D'où l'on conclut que son *Mode* mixte est moins une espèce particulière qu'une dénomination nouvelle à des manières d'entrelacer & combiner les *Modes* majeur & mineur, aussi anciennes que l'Harmonie, pratiquées de tous les temps: & cela paroît si vrai que même en commençant sa Gamme, l'Auteur n'ose donner ni la Quinte ni la Sixte à sa Tonique, de peur de déterminer une Tonique en *Mode* mineur par la première, ou une Médiante en *Mode* majeur par la seconde. Il laisse l'équivoque en ne remplissant pas son Accord.

Mais quelque objection qu'on puisse faire contre le *Mode* mixte dont on rejette plutôt le nom que la pratique, cela n'empêchera pas que la manière dont l'Auteur l'établit & le traite, ne le fasse connoître pour un homme d'esprit & pour un Musicien très-versé dans les principes de son art.

Les Anciens diffèrent prodigieusement entr'eux sur les défini-

tions, les divisions, & les noms de leurs Tons ou *Modes*. Obscurs sur toutes les parties de leur Musique, ils sont presque inintelligibles sur celle-ci. Tous conviennent à la vérité qu'un *Mode* est un certain systême ou une constitution de Sons, & il paroît que cette constitution n'est autre chose en elle-même qu'une certaine Octave remplie de tous les Sons intermédiaires, selon le Genre. Euclide & Ptolomée semblent la faire consister dans les diverses positions des deux semi-Tons de l'Octave, relativement à la Corde principale du *Mode*, comme on le voit encore aujourd'hui dans les huit Tons du Plain-Chant : mais le plus grand nombre paroît mettre cette différence uniquement dans le lieu qu'occupe le Diapason du *Mode* dans le systême général; c'est-à-dire, en ce que la Base ou Corde principale du *Mode* est plus aiguë ou plus grave, étant prise en divers lieux du systême, toutes les Cordes de la Série gardant toujours un même rapport avec la fondamentale, & par conséquent changeant d'Accord à chaque *Mode* pour conserver l'analogie de ce rapport : telle est la différence des Tons de notre Musique.

Selon le premier sens, il n'y auroit que sept *Modes* possibles dans le systême Diatonique; & en effet, Ptolomée n'en admet pas davantage : car il n'y a que sept manières de varier la position des deux semi-Tons relativement au Son fondamental, en gardant toujours entre ces deux semi-Tons l'Intervalle prescrit. Selon le second sens, il y auroit autant de *Modes possibles* que de Sons, c'est-à-dire une infinité; mais si l'on se renferme de même dans le systême Diatonique, on n'y en trouvera non plus que sept, à moins qu'on ne veuille prendre pour de nouveaux *Modes* ceux qu'on établiroit à l'Octave des premiers.

En combinant ensemble ces deux manières, on n'a encore besoin que de sept *Modes*; car si l'on prend ces *Modes* en divers lieux au systême, on trouve en même temps les Sons fondamentaux distingués du grave à l'aigu, & les deux semi-Tons différemment situés relativement au Son principal.

Mais outre ces *Modes* on en peut former plusieurs autres, en prenant dans la même Série & sur le même Son fondamental différens Sons pour les Cordes essentielles du *Mode*: par exemple, quand on prend pour Dominante la Quinte du Son principal,

le *Mode* eſt Authentique : il eſt Plagal, ſi l'on choiſit la Quarte; & ce ſont proprement deux *Modes* différens ſur la même fondamentale. Or, comme pour conſtituer un *Mode* agréable; il faut, diſent les Grecs, que la Quarte & la Quinte ſoient juſtes, ou du moins une des deux, il eſt évident qu'on n'a dans l'étendue de l'Octave que cinq Sons fondamentaux ſur chacun deſquels on puiſſe établir un *Mode* Authentique & un Plagal. Outre ces dix *Modes* on en trouve encore deux, l'un Authentique qui ne peut fournir de Plagal, parce que ſa Quarte fait le Triton; l'autre Plagal qui ne peut fournir d'Authentique, parce que ſa Quinte eſt fauſſe. C'eſt peut-être ainſi qu'il faut entendre un paſſage de Plutarque où la Muſique ſe plaint que Phyrnis l'a corrompue en voulant tirer de cinq Cordes ou plutôt de ſept, douze Harmonies différentes.

Voilà donc douze *Modes* poſſibles dans l'étendue d'une Octave ou de deux Tétracordes disjoints : que ſi l'on vient à conjoindre les deux Tétracordes, c'eſt-à-dire, à donner un Bémol à la Septième en retranchant l'Octave; ou ſi l'on diviſe les *Tons* entiers par les Intervalles Chromatiques, pour y introduire de nouveaux *Modes* intermédiaires; ou ſi, ayant ſeulement égard aux différences du grave à l'aigu, on place d'autres *Modes* à l'Octave des précédens; tout cela fournira divers moyens de multiplier le nombre des *Modes* beaucoup au-delà de douze. Et ce ſont-là les ſeules manières d'expliquer les divers nombres de *Modes* admis ou rejettés par les Anciens en divers temps.

L'ancienne Muſique ayant d'abord été renfermée dans les bornes étroites du Tétracorde, du Pentacorde, de l'Hexacorde, de l'Eptacorde & de l'Octacorde, on n'y admit premiérement que trois *Modes* dont les fondamentales étoient à un *Ton* de diſtance l'une de l'autre. Le plus grave des trois s'appelloit le *Dorien*; le *Phrygien* tenoit le milieu; le plus aigu étoit le *Lydien*. En partageant chacun de ces *Tons* en deux Intervalles, on fit place à deux autres *Modes*, l'Ionien & l'Éolien, dont le premier fut inſéré entre le Dorien & le Phrygien, & le ſecond entre le Phrygien & le Lydien.

Dans la ſuite le ſyſtême s'étant étendu à l'aigu & au grave, les Muſiciens établirent, de part & d'autre, de nouveaux *Modes*

qui tiroient leur dénomination des cinq premiers, en y joignant la prépoſition *Hyper*, *ſur*, pour ceux d'en-haut, & la prépoſition *Hypo*, *ſous*, pour ceux d'en-bas. Ainſi le *Mode* Lydien étoit ſuivi de l'Hyper-Dorien, de l'Hyper-Ionien, de l'Hyper-Phrygien, de l'Hyper-Éolien, & de l'Hyper-Lydien en montant; & après le *Mode* Dorien venoient l'Hypo-Lydien, l'Hypo-Éolien, l'Hypo-Phrygien, l'Hypo-Ionien, & l'Hypo-Dorien en deſcendant. On trouve le dénombrement de ces quinze *Modes* dans Alypius, Auteur Grec. Voyez (*Planche* E.) leur ordre & leurs Intervalles exprimés par les noms des Notes de notre Muſique. Mais il faut remarquer que l'Hypo-Dorien étoit le ſeul *Mode* qu'on exécutoit dans toute ſon étendue : à meſure que les autres s'élevoient, on en retranchoit des Sons à l'aigu pour ne pas excéder la portée de la Voix. Cette obſervation ſert à l'intelligence de quelques paſſages des Anciens, par leſquels ils ſemblent dire que les *Modes* les plus graves avoient un chant plus aigu ; ce qui étoit vrai, en ce que ces Chants s'élevoient davantage au-deſſus de la Tonique. Pour n'avoir pas connu cela, le *Doni* s'eſt furieuſement embarraſſé dans ces apparentes contradictions.

De tous ces *Modes*, Platon en rejettoit pluſieurs, comme capables d'altérer les mœurs. Ariſtoxène, au rapport d'Euclide, en admettoit ſeulement treize, ſupprimant les deux plus élevés ; ſavoir, l'Hyper-Éolien & l'Hyper-Lydien. Mais dans l'ouvrage qui nous reſte d'Ariſtoxène il en nomme ſeulement ſix, ſur leſquels il rapporte les divers ſentimens qui regnoient déja de ſon temps.

Enfin Ptolomée réduiſoit le nombre de ces *Modes* à ſept ; diſant que les *Modes* n'étoient pas introduits dans le deſſein de varier les Chants ſelon le grave & l'aigu ; car il eſt évident qu'on auroit pu les multiplier fort au-delà de quinze : mais plutôt afin de faciliter le paſſage d'un *Mode* à l'autre par des Intervalles conſonnans & faciles à entonner.

Il renfermoit donc tous les *Modes* dans l'eſpace d'une Octave dont le *Mode* Dorien faiſoit comme le centre : en ſorte que le Mixo-Lydien étoit une Quarte au-deſſus, & l'Hypo-Dorien une Quarte au-deſſous ; le Phrygien, une Quinte au-deſſus de l'Hypo-Dorien ; l'Hypo-Phrygien, une Quarte au-deſſous du Phrygien ;

&

& le Lydien, une Quinte au-dessus de l'Hypo-Phrygien : d'où il paroît qu'à compter de l'Hypo-Dorien, qui est le *Mode* le plus bas, il y avoit jusqu'à l'Hypo-Phrygièn l'Intervalle d'un *Ton*; de l'Hypo-Phrygien à l'Hypo-Lydien, un autre *Ton*; de l'Hypo-Lydien au Dorien, un semi-*Ton*; de celui-ci au Phrygien, un *Ton*; du Phrygien au Lydien encore un *Ton*; & du Lydien au Mixo-Lydien, un semi-*Ton* : ce qui fait l'étendue d'une Septième, en cet ordre :

1	*Fa.*	Mixo-Lydien.
2	*Mi.*	Lydien
3	*Re.*	Phrygien.
4	*Ut.*	Dorien.
5	*Si.*	Hypo-Lydien.
6	*La.*	Hypo-Phrygien.
7	*Sol.*	Hypo-Dorien.

Ptolomée retranchoit tous les autres *Modes*, prétendant qu'on n'en pouvoit placer un plus grand nombre dans le systême diatonique d'une Octave, toutes les Cordes qui la composoient se trouvant employées. Ce sont ces sept *Modes* de Ptolomée, qui, en y joignant l'Hypo-mixo-Lydien, ajouté, dit-on, par l'Arétin, font aujourd'hui les huit Tons du Plain-Chant. (Voyez Tons de l'Église.)

Telle est la notion la plus claire qu'on peut tirer des Tons ou *Modes* de l'ancienne Musique, en tant qu'on les regardoit comme ne différant entre eux que du grave à l'aigu : mais ils avoient encore d'autres différences qui les caractérisoient plus particuliérement, quant à l'expression. Elles se tiroient du genre de Poésie qu'on mettoit en Musique, de l'espèce d'Instrument qui devoit l'accompagner, du Rhythme ou de la Cadence qu'on y observoit, de l'usage où étoient certains Chants parmi certains Peuples, & d'où sont venus originairement les noms des principaux

Modes, le Dorien, le Phrygien, le Lydien, l'Ionien, l'Éolien.

Il y avoit encore d'autres sortes de *Modes* qu'on auroit pu mieux appeller *Styles* ou *genres* de composition : tels étoient le *Mode* tragique destiné pour le Théatre, le *Mode* Nomique consacré à Apollon, le Dithyrambique à Bacchus, &c. (Voyez STYLE & MÉLOPÉE.)

Dans nos anciennes Musiques, on appelloit aussi *Modes* par rapport à la Mesure ou au Temps certaines manières de fixer la valeur relative de toutes les Notes par un signe général ; le *Mode* étoit à-peu-près alors ce qu'est aujourd'hui la Mesure ; il se marquoit de même après la Clef, d'abord par des cercles ou demi-cercles ponctués ou sans points suivis des chiffres 2 ou 3 différemment combinés, à quoi l'on ajouta ou substitua dans la suite des lignes perpendiculaires différentes, selon le *Mode*, en nombre & en longueur ; & c'est de cet antique usage que nous est resté celui du C & du C barré. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit en ce sens deux sortes de *Modes* : le majeur, qui se rapportoit à la Note Maxime ; & le mineur qui étoit pour la Longue. L'un & l'autre se divisoit en parfait & imparfait.

Le *Mode* majeur parfait se marquoit avec trois lignes ou bâtons qui remplissoient chacun trois espaces de la Portée, & trois autres qui n'en remplissoient que deux. Sous ce *Mode* la Maxime valoit trois longues. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 2.)

Le *Mode* majeur imparfait étoit marqué par deux lignes qui traversoient chacune trois espaces, & deux autres qui n'en traversoient que deux ; & alors la Maxime ne valoit que deux Longues. (*Fig.* 3.)

Le *Mode* mineur parfait étoit marqué par une seule ligne qui traversoit trois espaces ; & la Longue valoit trois Brèves. (*Fig.* 4.)

Le *Mode* mineur imparfait étoit marqué par une ligne qui ne traversoit que deux espaces ; & la Longue n'y valoit que deux Brèves. (*Fig.* 5.)

L'Abbé Brossard a mêlé mal-à-propos les Cercles & demi-Cercles avec les figures de ces *Modes*. Ces signes réunis n'avoient jamais lieu dans les Modes simples, mais seulement quand les Mesures étoient doubles ou conjointes.

Tout cela n'est plus en usage depuis long-temps ; mais il faut nécessairement entendre ces signes pour savoir déchiffrer les an-

ciennes Musiques, en quoi les plus savans Musiciens sont souvent fort embarassés.

MODÉRÉ. *adv.* Ce mot indique un mouvement moyen entre le lent & le gai; il répond à l'Italien *Andante.* (Voyez ANDANTE.)

MODULATION. *s. f.* C'est proprement la manière d'établir & traiter le Mode; mais ce mot se prend plus communément aujourd'hui pour l'art de conduire l'Harmonie & le Chant successivement dans plusieurs Modes d'une manière agréable à l'oreille & conforme aux règles.

Si le Mode est produit par l'Harmonie, c'est d'elle aussi que naissent les loix de la *Modulation*, Ces loix sont simples à concevoir, mais difficiles à bien observer. Voici en quoi elles consistent.

Pour bien moduler dans un même Ton, il faut 1°. en parcourir tous les Sons avec un beau Chant, en rebattant plus souvent les Cordes essentielles & s'y appuyant davantage : c'est-à-dire, que l'Accord sensible, & l'Accord de la Tonique doivent s'y remonter fréquemment, mais sous différentes faces & par différentes routes pour prévenir la monotonie. 2°. N'établir de Cadences ou de repos que sur ces deux Accords, ou tout au plus sur celui de la Sous-Dominante. 3°. Enfin n'altérer jamais aucun des Sons du Mode; car on ne peut, sans le quitter, faire entendre un Dièse ou un Bémol qui ne lui appartienne pas, ou en retrancher quelqu'un qui lui appartienne.

Mais pour passer d'un Ton à un autre, il faut consulter l'analogie, avoir égard au rapport des Toniques, & à la quantité des Cordes communes aux deux Tons.

Partons d'abord du Mode majeur. Soit que l'on considère la Quinte de la Tonique, comme ayant avec elle le plus simple de tous les rapports après celui de l'Octave, soit qu'on la considère comme le premier des Sons qui entrent dans la résonnance de cette même Tonique, on trouvera toujours que cette Quinte, qui est la Dominante du Ton, est la Corde sur laquelle on peut établir la Modulation la plus analogue à celle du Ton principal.

Cette Dominante, qui faisoit partie de l'Accord parfait de cette première Tonique, fait aussi partie du sien propre, dont elle est le Son fondamental. Il y a donc liaison entre ces deux Accords. De plus, cette même Dominante portant, ainsi que la Tonique,

un Accord parfait majeur par le principe de la résonnance, ces deux Accords ne diffèrent entr'eux que par la Dissonnance, qui de la Tonique passant à la Dominante est la Sixte ajoutée, & de la Dominante repassant à la Tonique est la Septième. Or, ces deux Accords ainsi distingués par la Dissonnance qui convient à chacun, forment, par les sons qui les composent rangés en ordre, précisément l'Octave ou Échelle Diatonique que nous appellons Gamme, laquelle détermine le Ton.

Cette même Gamme de la Tonique, forme, altérée seulement par un Dièse, la Gamme du Ton de la Dominante; ce qui montre la grande analogie de ces deux Tons, & donne la facilité de passer de l'un à l'autre au moyen d'une seule altération. Le Ton de la Dominante est donc le premier qui se présente après celui de celui de la Tonique dans l'ordre des *Modulations*.

La même simplicité de rapports que nous trouvons entre une Tonique & sa Dominante, se trouve aussi entre la même Tonique & sa sous-Dominante; car la Quinte que la Dominante fait à l'aigu avec cette Tonique, la sous-Dominante la fait au grave: mais cette sous-Dominante n'est Quinte de la Tonique que par renversement; elle est directement Quarte en plaçant cette Tonique au grave comme elle doit être; ce qui établit la gradation des rapports: car en ce sens la Quarte, dont le rapport est de 3 à 4, suit immédiatement la Quinte, dont le rapport est de 2 à 3. Que si cette sous-Dominante n'entre pas de même dans l'Accord de la Tonique, en revanche la Tonique entre dans le sien. Car soit *ut mi sol* l'Accord de la Tonique, celui de la sous-Dominante sera *fa la ut*; ainsi c'est l'*ut* qui fait ici liaison, & les deux autres Sons de ce nouvel Accord sont précisément les deux Dissonnances des précédens. D'ailleurs, il ne faut pas altérer plus de Sons pour ce nouveau Ton que pour celui de la Dominante; ce sont dans l'une & dans l'autre toutes les mêmes Cordes du Ton principal, à un près. Donnez un Bémol à la Note sensible *si*, & toutes les Notes du Ton d'*ut* serviront à celui de *fa*. Le Ton de la sous-Dominante n'est donc guères moins analogue au Ton principal que celui de la Dominante.

On doit remarquer encore qu'après s'être servi de la première *Modulation* pour passer d'un Ton principal *ut* à celui de sa Do-

minante *fol*, on eft obligé d'employer la feconde pour revenir au Ton principal : car fi *fol* eft Dominante du Ton d'*ut*, *ut* eft fous-Dominante du Ton de *fol*; ainfi l'une de ces *Modulations* n'eft pas moins néceffaire que l'autre.

Le troifième Son qui entre dans l'Accord de la Tonique eft celui de fa Tierce ou Médiante, & c'eft auffi le plus fimple des rapports après les deux précédens $\frac{2}{3}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{5}$. Voilà donc une nouvelle *Modulation* qui fe préfente & d'autant plus analogue que deux des Sons de la Tonique principale entrent auffi dans l'Accord mineur de fa Médiante ; car le premier Accord étant *ut mi fol*, celui-ci fera *mi fol fi*, où l'on voit que *mi* & *fol* font communs.

Mais ce qui éloigne un peu cette *Modulation*, c'eft la quantité de Sons qu'il y faut altérer, même pour le Mode mineur, qui convient le mieux à ce *mi*. J'ai donné ci-devant la formule de l'Échelle pour les deux Modes : or, appliquant cette formule à *mi* Mode mineur, on n'y trouve à la vérité que le quatrième Son *fa* altéré par un Dièfe en defcendant, mais, en montant, on en trouve encore deux autres ; favoir, la principale Tonique *ut*, & fa feconde Note *re* qui devient ici Note fenfible : il eft certain que l'altération de tant de Sons, & fur-tout de la Tonique, éloigne le Mode & affoiblit l'analogie.

Si l'on renverfe la Tierce comme on a renverfé la Quinte, & qu'on prenne cette Tierce au-deffous de la Tonique fur la fixième Note *la*, qu'on devroit appeller auffi fous-Médiante ou Médiante en deffous, on formera fur ce *la* une *Modulation* plus analogue au Ton principal que n'étoit celle de *mi*; car l'Accord parfait de cette fous-Médiante étant *la ut mi* ; on y retrouve, comme dans celui de la Médiante, deux des Sons qui entrent dans l'Accord de la Tonique ; favoir, *ut* & *mi*; & de plus, l'Échelle de ce nouveau Ton étant compofée, du moins en defcendant, des mêmes Sons que celle du Ton principal ; & n'ayant que deux Sons altérés en montant, c'eft-à-dire, un de moins que l'Échelle de la Médiante, il s'enfuit que la *Modulation* de la fixième Note eft préférable à celle de cette Médiante ; d'autant plus que la Tonique principale y fait une des Cordes effentielles du Mode ; ce qui eft plus propre à rapprocher l'idée de la *Modulation*. Le *mi* peut venir enfuite.

Voilà donc quatre Cordes *mi fa fol la*, fur chacune defquelles

on peut moduler en sortant du Ton majeur d'*ut.* Restent le *re* & le *si*, les deux Harmoniques de la Dominante. Ce dernier, comme Note sensible, ne peut devenir Tonique par aucune bonne *Modulation*, du moins immédiatement : ce seroit appliquer brusquement au même Son des idées trop opposées & lui donner une Harmonie trop éloignée de la principale. Pour la seconde Note *re*, on peut encore, à la faveur d'une marche consonnante de la Basse-fondamentale, y moduler en Tierce mineure, pourvu qu'on n'y reste qu'un instant, afin qu'on n'ait pas le temps d'oublier la *Modulation* de l'*ut* qui lui-même est altéré; autrement il faudroit, au lieu de revenir immédiatement en *ut*, passer par d'autres Tons intermédiaires, où il seroit dangereux de s'égarer.

En suivant les mêmes analogies, on modulera dans l'ordre suivant pour sortir d'un Ton mineur; la Médiante premiérement, ensuite la Dominante, la sous-Dominante & la sous-Médiante ou sixième Note. Le Mode de chacun de ces Tons accessoires est déterminé par sa Médiante prise dans l'Échelle du Ton principal. Par exemple, sortant d'un Ton majeur *ut* pour moduler sur sa Médiante, on fait mineur le Mode de cette Médiante, parce que la Dominante *sol* du Ton principal fait Tierce mineure sur cette Médiante *mi.* Au contraire, sortant d'un Ton mineur *la*, on module sur sa Médiante *ut* en Mode majeur; parce que la Dominante *mi* du Ton d'où l'on sort fait Tierce majeure sur la Tonique de celui où l'on entre, &c.

Ces règles, renfermées dans une formule générale, sont, que les Modes de la Dominante & de la sous-Dominante soient semblables à celui de la Tonique, & que la Médiante & la sixième Note portent le Mode opposé. Il faut remarquer cependant qu'en vertu du droit qu'on a de passer du majeur au mineur, & réciproquement, dans un même Ton, on peut aussi changer l'ordre du Mode d'un Ton à l'autre; mais en s'éloignant ainsi de la *Modulation* naturelle, il faut songer au retour : car c'est une règle générale que tout morceau de Musique doit finir dans le Ton par lequel il a commencé.

J'ai rassemblé dans deux exemples fort courts tous les Tons dans lesquels on peut passer immédiatement; le premier, en sortant du Mode majeur, & l'autre, en sortant du Mode mineur.

Chaque Note indique une *Modulation*, & la valeur des Notes dans chaque exemple indique aussi la durée relative convenable à chacun de ces Modes selon son rapport avec le Ton principal. (Voy. *Pl.* B. *Fig. 6 & 7.*)

Ces *Modulations* immédiates fournissent les moyens de passer par les mêmes règles dans des Tons plus éloignés, & de revenir ensuite au Ton principal qu'il ne faut jamais perdre de vue. Mais il ne suffit pas de connoître les routes qu'on doit suivre; il faut savoir aussi comment y entrer. Voici le sommaire des préceptes qu'on peut donner en cette Partie.

Dans la Mélodie, il ne faut, pour annoncer la *Modulation* qu'on a choisie, que faire entendre les altérations qu'elle produit dans les Sons du Ton d'où l'on sort, pour les rendre propres au Ton où l'on entre. Est-on en *ut* majeur? Il ne faut que sonner un *fa* Dièse pour annoncer le Ton de la Dominante, ou un *si* Bémol pour annoncer le Ton de la sous-Dominante. Parcourez ensuite les Cordes essentielles du Ton où vous entrez; s'il est bien choisi, votre *Modulation* sera toujours bonne & régulière.

Dans l'Harmonie, il y a un peu plus de difficulté: car comme il faut que le changement de Ton se fasse en même temps dans toutes les Parties, on doit prendre garde à l'Harmonie & au Chant pour éviter de suivre à la fois deux différentes *Modulations*. Huyghens a fort bien remarqué que la proscription de deux Quintes consécutives a cette règle pour principe: en effet on ne peut guères former entre deux Parties plusieurs Quintes justes de suite sans moduler en deux Tons différens.

Pour annoncer un Ton, plusieurs prétendent qu'il suffit de former l'Accord parfait de sa Tonique, & cela est indispensable pour donner le Mode; mais il est certain que le Ton ne peut être déterminé que par l'Accord ou dominant: il faut donc faire entendre cet Accord en commençant la nouvelle *Modulation*. La bonne règle seroit que la Septième ou Dissonnance mineure y fût toujours préparée, au moins la première fois qu'on la fait entendre; mais cette règle n'est pas praticable dans toutes les *Modulations* permises, & pourvu que la Basse-fondamentale marche par Intervalles consonnans, qu'on observe la liaison harmonique, l'analogie du Mode, & qu'on évite les fausses Relations, la *Modu-*

lation eſt toujours bonne. Les Compoſiteurs donnent pour une autre règle de ne changer de Ton qu'après une cadence parfaite ; mais cette règle eſt inutile, & perſonne ne s'y aſſujettit.

Toutes les manières poſſibles de paſſer d'un Ton dans un autre ſe réduiſent à cinq pour le Mode majeur, & à quatre pour le Mode mineur ; leſquelles on trouvera énoncées par une Baſſe-fondamentale pour chaque *Modulation* dans la *Pl.* B. *Fig.* 8. S'il y a quelqu'autre *Modulation* qui ne revienne à aucune de ces neuf, à moins que cette *Modulation* ne ſoit Enharmonique, elle eſt mauvaiſe infailliblement. (Voyez ENHARMONIQUE.)

MODULER. *v. n.* C'eſt compoſer ou préluder ſoit par écrit, ſoit ſur un Inſtrument, ſoit avec la Voix, en ſuivant les règles de la *Modulation*. (Voyez MODULATION.)

MŒURS. *ſ. f.* Partie conſidérable de la Muſique des Grecs appellée par eux *Hermoſmenou*, laquelle conſiſtoit à connoître & choiſir le bienſéant en chaque Genre, & ne leur permettoit pas de donner à chaque ſentiment, à chaque objet, à chaque caractère toutes les formes dont il étoit ſuſceptible ; mais les obligeoit de ſe borner à ce qui étoit convenable au ſujet, à l'occaſion, aux perſonnes, aux circonſtances. Les *Mœurs* conſiſtoient encore à tellement accorder & proportionner dans une Pièce toutes les Parties de la Muſique, le Mode, le Temps, le Rhythme, la Mélodie, & même les changemens, qu'on ſentît dans le tout une certaine conformité qui n'y laiſsât point de diſparate, & le rendît parfaitement un. Cette ſeule Partie, dont l'idée n'eſt pas même connue dans notre Muſique, montre à quel point de perfection devoit être porté un Art où l'on avoit même réduit en règles ce qui eſt honnête, convenable & bienſéant.

MOINDRE. *adj.* (Voyez MINIME.)

MOL. *adj.* Épithète que donne Ariſtoxène & Ptolomée à une eſpèce du Genre Diatonique & à une eſpèce du Genre Chromatique dont j'ai parlé au mot GENRE.

Pour la Muſique moderne, le mot *Mol* n'y eſt employé que dans la compoſition du mot *Bémol* ou B. *mol*, par oppoſition au mot *Béquarre*, qui jadis s'appelloit auſſi B. *dur*.

Zarlin cependant appelle Diatonique *Mol* une eſpèce du Genre Diatonique dont j'ai parlé ci-devant. (Voyez DIATONIQUE.)

MONOCORDE.

MONOCORDE. *ſ. m.* Inſtrument ayant une ſeule Corde qu'on diviſe à volonté par des Chevalets mobiles, lequel ſert à trouver les rapports des Intervalles & toutes les diviſions du Canon Harmonique. Comme la Partie des Inſtrumens n'entre point dans mon plan, je ne parlerai pas plus long-temps de celui-ci.

MONODIE. *ſ. f.* Chant à voix ſeule, par oppoſition à ce que les Anciens appelloient *Chorodies*, ou Muſiques exécutées par le Chœur.

MONOLOGUE. *ſ. m.* Scène d'Opéra où l'Acteur eſt ſeul & ne parle qu'avec lui-même. C'eſt dans les *Monologues* que ſe déploient toutes les forces de la Muſique; le Muſicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de ſon génie, ſans être gêné dans la longueur de ſes morceaux par la préſence d'un Interlocuteur. Ces Récitatifs obligés, qui ſont un ſi grand effet dans les Opéra Italiens, n'ont lieu que dans les *Monologues*.

MONOTONIE. *ſ. f.* C'eſt, au propre, une Pſalmodie ou un Chant qui marche toujours ſur le même Ton; mais ce mot ne s'emploie guères que dans le figuré.

MONTER. *v. n.* C'eſt faire ſuccéder les Sons du bas en haut; c'eſt-à-dire, du grave à l'aigu. Cela ſe préſente à l'œil par notre manière de noter.

MOTIF. *ſ. m.* Ce mot franciſé de l'Italien *motivo* n'eſt guères employé dans le ſens Technique que par les Compoſiteurs. Il ſignifie l'idée primitive & principale ſur laquelle le Compoſiteur détermine ſon ſujet & arrange ſon deſſein. C'eſt le *Motif* qui, pour ainſi dire, lui met la plume à la main pour jetter ſur le papier telle choſe & non pas telle autre. Dans ce ſens le *Motif* principal doit être toujours préſent à l'eſprit du Compoſiteur, & il doit faire en ſorte qu'il le ſoit auſſi toujours à l'eſprit des Auditeurs. On dit qu'un Auteur bat la campagne lorſqu'il perd ſon *Motif* de vue, & qu'il coud des Accords ou des Chants qu'aucun ſens commun n'unit entre eux.

Outre ce *Motif*, qui n'eſt que l'idée principale de la Pièce, il y a des *Motifs* particuliers, qui ſont les idées déterminantes de la Modulation, des entrelacemens, des textures harmoniques; & ſur ces idées, que l'on preſſent dans l'exécution, l'on juge ſi l'Auteur a bien ſuivi ſes *Motifs*, ou s'il a pris le change, comme il

arrive souvent à ceux qui procèdent Note après Note, & qui manquent de savoir ou d'invention. C'est dans cette acception qu'on dit *Motif* de Fugue, *Motif* de Cadence, *Motif* de changement de Mode, &c.

MOTTET. *s. m.* Ce mot signifioit anciennement une composition fort recherchée, enrichie de toutes les beautés de l'Art, & cela sur une période fort courte : d'où lui vient, selon quelques-uns, le nom de *Mottet*; comme si ce n'étoit qu'un mot.

Aujourd'hui l'on donne le nom de *Mottet* à toute Pièce de Musique faite sur des paroles Latines à l'usage de l'Église Romaine, comme Pseaumes, Hymnes, Antiennes, Répons, &c. Et tout cela s'appelle, en général, Musique Latine.

Les François réussissent mieux dans ce genre de Musique que dans la Françoise, la langue étant moins défavorable; mais ils y recherchent trop de travail, & comme le leur a reproché l'Abbé du Bos, ils jouent trop sur le mot. En général, la Musique Latine n'a pas assez de gravité pour l'usage auquel elle est destinée. On n'y doit point rechercher l'imitation comme dans la Musique théatrale : les Chants sacrés ne doivent point représenter le tumulte des passions humaines, mais seulement la Majesté de celui à qui ils s'adressent, & l'égalité d'ame de ceux qui les prononcent. Quoi que puissent dire les paroles, toute autre expression dans le Chant est un contre-sens. Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer dans les Églises la Musique au Plain-Chant.

Les Musiciens du treizième & du quatorzième siècle donnoient le nom de *Mottetus* à la Partie que nous nommons aujourd'hui *Haute-Contre*. Ce nom, & d'autres aussi étranges, causent souvent bien de l'embarras à ceux qui s'appliquent à déchiffrer les anciens manuscrits de Musique, laquelle ne s'écrivoit pas en Partition comme à présent.

MOUVEMENT. *s. m.* Degré de vitesse ou de lenteur que donne à la Mesure le caractère de la Pièce qu'on exécute. Chaque espèce de Mesure a un *Mouvement* qui lui est le plus propre, & qu'on désigne en Italien par ces mots, *Tempo giusto*. Mais outre celui-là il y a cinq principales modifications de *Mouvement* qui, dans l'ordre du lent au vîte, s'expriment par les mots *Largo*, *Adagio*,

Andante, *Allegro*, *Presto*, & ces mots se rendent en François par les suivans, *Lent*, *Modéré*, *Gracieux*, *Gai*; *Vite*. Il faut cependant observer que, le *Mouvement* ayant toujours beaucoup moins de précision dans la Musique Françoise, les mots qui le désignent y ont un sens beaucoup plus vague que dans la Musique Italienne.

Chacun de ces Degrés se subdivise & se modifie encore en d'autres, dans lesquels il faut distinguer ceux qui n'indiquent que le Degré de vîtesse ou de lenteur, comme *Larghetto*, *Andantino*, *Allegretto*, *Prestissimo*, & ceux qui marquent, de plus, le caractère & l'expression de l'Air, comme *Agitato*, *Vivace*, *Gustoso*, *Con brio*, &c. Les premiers peuvent être saisis & rendus par tous les Musiciens; mais il n'y a que ceux qui ont du sentiment & du goût qui sentent & rendent les autres.

Quoique généralement les *Mouvemens* lents conviennent aux passions tristes, & les *Mouvemens* animés aux passions gaies; il y a pourtant souvent des modifications par lesquelles une passion parle sur le ton d'une autre : il est vrai, toutefois, que la gaieté ne s'exprime guères avec lenteur; mais souvent les douleurs les plus vives ont le langage le plus emporté.

MOUVEMENT est encore la marche ou le progrès des Sons du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave : ainsi quand on dit qu'il faut, autant qu'on le peut, faire marcher la Basse & le Dessus par *Mouvemens contraires*, cela signifie que l'une des Parties doit monter, tandis que l'autre descend. *Mouvement semblable*, c'est quand les deux Parties marchent en même sens. Quelques-uns appellent *Mouvement oblique* celui où l'une des Parties reste en place, tandis que l'autre monte ou descend.

Le savant Jérôme Mei, à l'imitation d'Aristoxène, distingue généralement, dans la Voix humaine, deux sortes de *Mouvement*; savoir, celui de la Voix parlante, qu'il appelle *Mouvement continu*, & qui ne se fixe qu'au moment qu'on se tait, & celui de la Voix chantante qui marche par Intervalles déterminés, & qu'il appelle *Mouvement diastématique* ou *Intervallatif*.

MUANCES. *s. f.* On appelle ainsi les diverses manières d'appliquer aux Notes les syllabes de la Gamme, selon les diverses positions des deux semi-Tons de l'Octave, & selon les différentes routes pour y arriver. Comme l'Arétin n'inventa que six de ces syllabes, &

qu'il y a fept Notes à nommer dans une Octave, il falloit néceffairement répéter le nom de quelque Note; cela fit qu'on nomma toujours *mi fa* ou *fa la* les deux Notes entre lefquelles fe trouvoit un des femi-Tons. Ces noms déterminoient en même temps ceux des Notes les plus voifines, foit en montant, foit en defcendant. Or, comme les deux femi-Tons font fujets à changer de place dans la Modulation, & qu'il y a dans la Mufique une multitude de manières différentes de leur appliquer les fix mêmes fyllabes, ces manières s'appelloient *Muances*, parce que les mêmes Notes y changeoient inceffamment de noms. (Voyez GAMME.)

Dans le fiècle dernier on ajouta en France la fyllabe *fi* aux fix premières de la Gamme de l'Arétin. Par ce moyen la feptième Note de l'Échelle fe trouvant nommée, les *Muances* devinrent inutiles, & furent profcrites de la Mufique Françoife; mais chez toutes les autres Nations, où felon l'efprit du métier, les Muficiens prennent toujours leur vieille routine pour la perfection de l'Art, on n'a point adopté le *fi*; & il y a apparence qu'en Italie, en Efpagne, en Allemagne, en Angleterre, les *Muances* ferviront long-temps encore à la défolation des commençans.

MUANCES, dans la Mufique ancienne. (Voyez MUTATIONS.)

MUSETTE. *f. f.* Sorte d'Air convenable à l'Inftrument de ce nom, dont la Mefure eft à deux ou trois Temps, le caractère naïf & doux, le mouvement un peu lent, portant une Baffe pour l'ordinaire en Tenue ou Point d'Orgue, telle que la peut faire une *Mufette*, & qu'on appelle à caufe de cela Baffe de *Mufette*. Sur ces Airs on forme des Danfes d'un caractère convenable, & qui portent auffi le nom de *Mufettes*.

MUSICAL. *adj.* Appartenant à la Mufique. (Voyez MUSIQUE.)

MUSICALEMENT. *adv.* D'une manière Muficale, dans les règles de la Mufique. (Voyez MUSIQUE.)

MUSICIEN. *f. m.* Ce nom fe donne également à celui qui compofe la Mufique & à celui qui l'exécute. Le premier s'appelle auffi *Compofiteur.* Voyez ce mot.

Les anciens Muficiens étoient des Poëtes, des Philofophes, des Orateurs du premier ordre. Tels étoient Orphée, Terpandre, Stéfichore, *&c.* auffi Boëce ne veut-il pas honorer du nom de *Muficien* celui qui pratique feulement la Mufique par le miniftère fer-

vile des doigts & de la Voix; mais celui qui possede cette science par le raisonnement & la spéculation. Et il semble, de plus, que pour s'élever aux grandes expressions de la Musique oratoire & imitative, il faudroit avoir fait une étude particulière des passions humaines & du langage de la Nature. Cependant les *Musiciens* de nos jours, bornés, pour la plupart, à la pratique des Notes & de quelques tours de Chant, ne seront guères offensés, je pense, quand on ne les tiendra pas pour de grands Philosophes.

MUSIQUE. *s. f.* Art de combiner les Sons d'une manière agréable à l'oreille. Cet Art devient une science & même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons & les raisons des affections qu'elles nous causent. Aristide Quintilien définit la *Musique*, l'Art du beau & de la décence dans les Voix & dans les Mouvemens. Il n'est pas étonnant qu'avec des définitions si vagues & si générales les Anciens aient donné une étendue prodigieuse à l'Art qu'ils définissoient ainsi.

On suppose communément que le mot de *Musique* vient de *Musa*, parce qu'on croit que les Muses ont inventé cet Art; mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot Égyptien; prétendant que c'est en Égypte que la *Musique* a commencé à se rétablir après le déluge, & qu'on en reçut la première idée du Son que rendoient les roseaux qui croissent sur les bords du Nil, quand le vent souffloit dans leurs tuyaux. Quoi qu'il en soit de l'étymologie du nom, l'origine de l'Art est certainement plus près de l'homme, & si la parole n'a pas commencé par du Chant, il est sûr, au moins, qu'on chante par-tout où l'on parle.

La *Musique* se divise naturellement en *Musique théorique* ou *spéculative*, & en *Musique pratique*.

La *Musique* spéculative est, si l'on peut parler ainsi, la connoissance de la matière musicale; c'est-à-dire, des différens rapports du grave à l'aigu, du vîte au lent, de l'aigre au doux, du fort au foible, dont les Sons sont susceptibles; rapports qui, comprenant toutes les combinaisons possibles de la Musique & des Sons, semblent comprendre aussi toutes les causes des impressions que peut faire leur succession sur l'oreille & sur l'ame.

La *Musique* pratique est l'Art d'appliquer & mettre en usage les principes de la spéculative; c'est-à-dire, de conduire & dispo-

ser les Sons par rapport à la consonnance, à la durée, à la succession, de telle sorte que le tout produise sur l'oreille l'effet qu'on s'est proposé : c'est cet Art qu'on appelle *Composition*. (Voyez ce mot.) A l'égard de la production actuelle des Sons par les Voix ou par les Instrumens qu'on appelle *Exécution*, c'est la partie purement méchanique & opérative, qui, supposant seulement la faculté d'entonner juste les Intervalles, de marquer juste les durées, de donner aux Sons le degré prescrit dans le Ton, & la valeur prescrite dans le Temps, ne demande en rigueur d'autre connoissance que celle des caractères de la *Musique*, & l'habitude de les exprimer.

La *Musique* spéculative se divise en deux parties ; savoir ; la connoissance du rapport des Sons ou de leurs Intervalles, & celle de leurs durées relatives ; c'est-à-dire, de la Mesure & du Temps.

La première est proprement celle que les Anciens ont appellé *Musique harmonique*. Elle enseigne en quoi consiste la nature du Chant & marque ce qui est consonnant, dissonnant, agréable ou déplaisant dans la Modulation. Elle fait connoître, en un mot, les diverses manières dont les Sons affectent l'oreille par leur tymbre, par leur force, par leurs Intervalles ; ce qui s'applique également à leur Accord & à leur succession.

La seconde a été appellée *Rhythmique*, parce qu'elle traite des Sons eu égard au Temps & à la quantité. Elle contient l'explication du *Rhythme*, du *Mètre*, des Mesures longues & courtes, vives & lentes, des Temps & des diverses parties dans lesquelles on les divise, pour y appliquer la succession des Sons.

La *Musique pratique* se divise aussi en deux Parties, qui répondent aux deux précédentes.

Celle qui répond à la *Musique harmonique*, & que les Anciens appelloient *Mélopée*, contient les règles pour combiner & varier les Intervalles consonnans & dissonnans d'une manière agréable & harmonieuse. (Voyez Mélopée.)

La seconde, qui répond à la *Musique Rhythmique*, & qu'ils appelloient *Rhythmopée*, contient les règles pour l'application des Temps, des Pieds, des Mesures ; en un mot, pour la pratique du Rhythme. (Voyez Rhythme.)

Porphyre donne une autre division de la *Musique*, en tant qu'elle

a pour objet le Mouvement muet ou ſonore, &, ſans la diſtinguer en ſpéculative & pratique, il y trouve les ſix Parties ſuivantes : la *Rhythmique*, pour les mouvemens de la Danſe ; la *Métrique*, pour la Cadence & le nombre des Vers ; l'*Organique*, pour la pratique des Inſtrumens ; la *Poétique*, pour les Tons & l'Accent de la Poéſie ; l'*Hypocritique*, pour les attitudes des Pantomimes ; & l'*Harmonique*, pour le Chant.

La *Muſique* ſe diviſe aujourd'hui plus ſimplement en *Mélodie* & en *Harmonie* ; car la Rhythmique n'eſt plus rien pour nous, & la Métrique eſt très-peu de choſe, attendu que nos Vers, dans le Chant, prennent preſque uniquement leur Meſure de la *Muſique*, & perdent le peu qu'ils en ont par eux-mêmes.

Par la Mélodie, on dirige la ſucceſſion des Sons de manière à produire des Chants agréables. (Voyez MÉLODIE, CHANT ; MODULATION.)

L'Harmonie conſiſte à unir à chacun des Sons d'une ſucceſſion régulière, deux ou pluſieurs autres Sons, qui frappant l'oreille en même temps, la flattent par leur concours. (Voyez HARMONIE.)

On pourroit & l'on devroit peut-être encore diviſer la *Muſique* en *naturelle* & *imitative*. La première, bornée au ſeul phyſique des Sons & n'agiſſant que ſur le ſens, ne porte point ſes impreſſions juſqu'au cœur, & ne peut donner que des ſenſations plus ou moins agréables. Telle eſt la Muſique des Chanſons, des Hymnes, des Cantiques, de tous les Chants qui ne ſont que des combinaiſons de Sons Mélodieux, & en général toute Muſique qui n'eſt qu'Harmonieuſe.

La ſeconde, par des inflexions vives accentuées, & pour ainſi dire, parlantes, exprime toutes les paſſions, peint tous les tableaux, rend tous les objets, ſoumet la Nature entière à ſes ſavantes imitations, & porte ainſi juſqu'au cœur de l'homme des ſentimens propres à l'émouvoir. Cette Muſique vraiment lyrique & théatrale étoit celle des anciens Poëmes, & c'eſt de nos jours celle qu'on s'efforce d'appliquer aux Drames qu'on exécute en Chant ſur nos Théatres. Ce n'eſt que dans cette *Muſique*, & non dans l'Harmonique ou naturelle, qu'on doit chercher la raiſon des effets prodigieux qu'elle a produits autrefois. Tant qu'on cherchera des effets moraux dans le ſeul phyſique des Sons, on ne les y trouvera point & l'on raiſonnera ſans s'entendre.

venta aussi un Instrument de trente-cinq Cordes, appellé *Simmicium*.

Diodore perfectionna la Flûte & y ajouta de nouveaux trous, & Timothée la Lyre, en y ajoutant une nouvelle Corde; ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

Comme les anciens Auteurs s'expliquent fort obscurément sur les inventeurs des Instrumens de *Musique*, ils sont aussi fort obscurs sur les Instrumens mêmes. A peine en connoissons-nous autre chose que les noms. (Voyez INSTRUMENT.)

La *Musique* étoit dans la plus grande estime chez divers Peuples de l'Antiquité, & principalement chez les Grecs, & cette estime étoit proportionnée à la puissance & aux effets surprenans qu'ils attribuoient à cet Art. Leurs Auteurs ne croient pas nous en donner une trop grande idée, en nous disant qu'elle étoit en usage dans le Ciel, & qu'elle faisoit l'amusement principal des Dieux & des ames des Bienheureux. Platon ne craint pas de dire qu'on ne peut faire de changement dans la *Musique* qui n'en soit un dans la constitution de l'État, & il prétend qu'on peut assigner les Sons capables de faire naître la bassesse de l'ame, l'insolence, & les vertus contraires. Aristote, qui semble n'avoir écrit sa politique que pour opposer ses sentimens à ceux de Platon, est pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la *Musique* sur les mœurs. Le judicieux Polybe nous dit que la *Musique* étoit nécessaire pour adoucir les mœurs des Arcades qui habitoient un pays où l'air est triste & froid; que ceux de Cynete, qui négligerent la *Musique*, surpasserent en cruauté tous les Grecs, & qu'il n'y a point de Ville où l'on ait tant vu de crimes. Athénée nous assure qu'autrefois toutes les loix divines & humaines, les exhortations à la vertu, la connoissance de ce qui concernoit les Dieux & les Héros, les vies & les actions des hommes illustres étoient écrites en vers & chantées publiquement par des Chœurs au son des Instrumens, & nous voyons, par nos Livres sacrés, que tels étoient, dès les premiers temps, les usages des Israélites. On n'avoit point trouvé de moyen plus efficace pour graver dans l'esprit des hommes les principes de la Morale & l'amour de la vertu; ou plutôt tout cela n'étoit point l'effet d'un moyen prémédité, mais de la grandeur des sentimens, & de l'élévation des idées qui cherchoient par

des accens proportionnés à se faire un langage digne d'elles.

La *Musique* faisoit partie de l'étude des anciens Pythagoriciens. Ils s'en servoient pour exciter le cœur à des actions louables, & pour s'enflammer de l'amour de la vertu. Selon ces Philosophes notre ame n'étoit, pour ainsi dire, formée que d'Harmonie, & ils croyent rétablir, par le moyen de l'Harmonie sensuelle, l'Harmonie intellectuelle & primitive des facultés de l'ame, c'est-à-dire, celle qui, selon eux, existoit en elle avant qu'elle animât nos corps, lorsqu'elle habitoit les Cieux.

La *Musique* est déchue aujourd'hui de ce degré de puissance & de majesté au point de nous faire douter de la vérité des merveilles qu'elle opéroit autrefois, quoiqu'attestées par les plus judicieux Historiens & par les plus graves Philosophes de l'Antiquité. Cependant on retrouve dans l'Histoire moderne quelques faits semblables. Si Timothée excitoit les fureurs d'Alexandre par le Mode Phrygien & les calmoit par le Mode Lydien, une *Musique* plus moderne renchérissoit encore en excitant, dit-on, dans Erric, Roi de Dannemarck, une telle fureur qu'il tuoit ses meilleurs domestiques. Sans doute ces malheureux étoient moins sensibles que leur Prince à la *Musique*; autrement il eût pu courir la moitié du danger. D'Aubigny rapporte une autre histoire toute pareille à celle de Timothée. Il dit que sous Henri III, le Musicien Claudin jouant aux noces du Duc de Joyeuse sur le Mode Phrygien, anima, non le Roi, mais un Courtisan qui s'oublia jusqu'à mettre la main aux armes en présence de son Souverain; mais le Musicien se hâta de le calmer en prenant le Mode Hypo-Phrygien. Cela est dit avec autant d'assurance que si le Musicien Claudin avoit pu savoir exactement en quoi consistoient le Mode-Phrygien & le Mode Hypo-Phrygien.

Si notre *Musique* a peu de pouvoir sur les affections de l'ame, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur les corps, témoin l'histoire de la Tarentule, trop connue pour en parler ici; témoin ce Chevalier Gascon dont parle Boyle, lequel, au son d'une Cornemuse, ne pouvoit retenir son urine; à quoi il faut ajouter ce que raconte le même Auteur de ces femmes qui fondoient en larmes lorsqu'elles entendoient un certain Ton dont le reste des Auditeurs n'étoit point affecté: & je connois à Paris une

Rr ij

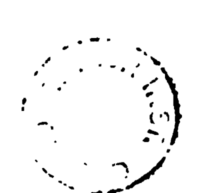
femme de condition, laquelle ne peut écouter quelque *Musique* que ce soit sans être saisie d'un rire involontaire & convulsif. On lit aussi dans l'Histoire de l'Académie des Sciences de Paris qu'un Musicien fut guéri d'une violente fièvre par un Concert qu'on fit dans sa chambre.

Les Sons agissent même sur les corps inanimés, comme on le voit par le frémissement & la résonnance d'un corps sonore au son d'un autre avec lequel il est accordé dans certain rapport. Morhoff fait mention d'un certain Petter Hollandois, qui brisoit un verre au son de sa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémissoit au son d'un certain tuyau d'Orgue. Le P. Mersenne parle aussi d'une sorte de carreau que le Jeu d'Orgue ébranloit comme auroit pu faire un tremblement de terre. Boyle ajoute que les stalles tremblent souvent au son des Orgues; qu'il les a senti frémir sous sa main au son de l'Orgue ou de la voix, & qu'on l'a assuré que celles qui étoient bien faites, trembloient toutes à quelque Ton déterminé. Tout le monde a oui parler du fameux pilier d'une Église de Rheims qui s'ébranle sensiblement au son d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers restent immobiles; mais ce qui ravit au son l'honneur du merveilleux, est que ce même pilier s'ébranle également quand on a ôté le batail de la cloche.

Tous ces exemples, dont la plupart appartiennent plus au son qu'à la *Musique*, & dont la Physique peut donner quelque explication, ne nous rendent point plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux & presque divins que les Anciens attribuent à la *Musique*. Plusieurs Auteurs se sont tourmentés pour tâcher d'en rendre raison. Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'Art, & les rejette en partie sur l'exagération des Auteurs. D'autres en font honneur seulement à la Poésie. D'autres supposent que les Grecs, plus sensibles que nous par la constitution de leur climat, ou par leur manière de vivre, pouvoient être émus de choses qui ne nous auroient nullement touchés. M. Burette, même en adoptant tous ces faits, prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *Musique* qui les a produits : il n'y voit rien que de mauvais racleurs de village n'aient pu faire, selon lui, tout aussi bien que les premiers Musiciens du monde.

La plupart de ces sentimens sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l'excellence de notre *Musique*, & sur le mépris que nous avons pour celle des Anciens. Mais ce mépris est-il lui-même aussi bien fondé que nous le prétendons? C'est ce qui a été examiné bien des fois, & qui, vu l'obscurité de la matière & l'insuffisance des juges, auroit grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet examen, Vossius, dans son Traité *de viribus cantûs & rhithmi*, paroît être celui qui a le mieux discuté la question & le plus approché de la vérité. J'ai jetté là-dessus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées seront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'est pas fait pour arrêter le Lecteur à discuter mes opinions.

On a beaucoup souhaité de voir quelques fragmens de *Musique* ancienne. Le P. Kircher & M. Burette ont travaillé là-dessus à contenter la curiosité du Public. Pour le mettre plus à portée de profiter de leurs soins, j'ai transcris dans la Planche C deux morceaux de *Musique* Grecque, traduits en Note moderne par ces Auteurs. Mais qui osera juger de l'ancienne *Musique* sur de tels échantillons? Je les suppose fidèles. Je veux même que ceux qui voudroient en juger connoissent suffisamment le génie & l'accent de la Langue Grecque: qu'ils réfléchissent qu'un Italien est juge incompétent d'un Air François, qu'un François n'entend rien du tout à la Mélodie Italienne; puisqu'il compare les temps & les lieux, & qu'il prononce s'il l'ose.



Pour mettre le Lecteur à portée de juger des divers Accens musicaux des Peuples, j'ai transcris aussi dans la Planche un Air Chinois tiré du P. du Halde, un Air Persan tiré du Chevalier Chardin, & deux Chansons des Sauvages de l'Amérique tirées du P. Mersenne. On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de Modulation avec notre Musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté & l'universalité de nos règles, & peut-être rendre suspecte à d'autres l'intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces Airs.

J'ai ajouté dans la même Planche le célèbre *Rans-des-Vaches*, cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit

en eux l'ardent desir de revoir leur pays. On chercheroit en vain dans cet Air les accens énergiques capables de produire de si étonnans effets. Ces effets, qui n'ont aucun lieu sur les étrangers, ne viennent que de l'habitude des souvenirs, de mille circonstances qui, retracées par cet Air à ceux qui l'entendent, & leur rappellant leur pays, leurs anciens plaisirs, leur jeunesse, & toutes leurs façons de vivre, excitent en eux une douleur amère d'avoir perdu tout cela. La *Musique* alors n'agit point précisément comme *Musique*, mais comme signe mémoratif. Cet Air, quoique toujours le même, ne produit plus aujourd'hui les mêmes effets qu'il produisoit ci-devant sur les Suisses; parce qu'ayant perdu le goût de leur première simplicité, ils ne la regrettent plus quand on la leur rappelle. Tant il est vrai que ce n'est pas dans leur action physique qu'il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le cœur humain.

La manière dont les Anciens notoient leur *Musique* étoit établie sur un fondement très-simple, qui étoit le rapport des chiffres; c'est-à-dire, par les lettres de leur Alphabet: mais au lieu de se borner, sur cette idée, à un petit nombre de caractères faciles à retenir, ils se perdirent dans des multitudes de signes différens dont ils embrouillèrent gratuitement leur *Musique*; en sorte qu'ils avoient autant de manières de noter que de Genres & de Modes. Boèce prit dans l'alphabet Latin des caractères correspondans à ceux des Grecs. Le Pape Grégoire perfectionna sa méthode. En 1024, Gui d'Arezzo, Bénédictin, introduisit l'usage des Portées; (voyez Portée.) sur les Lignes desquelles il marqua les Notes en forme de points; (voyez Notes.) désignant par leur position, l'élévation ou l'abaissement de la voix. Kircher, cependant, prétend que cette invention est antérieure à Gui, & en effet, je n'ai pas vu dans les écrits de ce Moine qu'il se l'attribue: mais il inventa la Gamme, & appliqua aux Notes de son Hexacorde les noms tirés de l'Hymne de Saint Jean-Baptiste, qu'elles conservent encore aujourd'hui. (Voyez *Pl. G. Fig.* 2.) Enfin cet homme né pour la *Musique* inventa différens Instrumens appellés *Polyplectra*, tels que le Clavecin, l'Epinette, la Vielle, *&c.* (Voyez Gamme.)

Les caractères de la *Musique* ont, selon l'opinion commune, reçu leur dernière augmentation considérable en 1330; temps où

l'on dit que Jean de Muris, appellé mal-à-propos par quelques-uns *Jean de Meurs* ou *de Murià*, Docteur de Paris, quoique Gesner le fasse Anglois, inventa les différentes figures des Notes qui désignent la durée ou la quantité, & que nous appellons aujourd'hui Rondes, Blanches, Noires, *&c.* Mais ce sentiment, bien que très-commun, me paroît peu fondé, à en juger par son Traité de *Musique*, intitulé : *Speculum Musicæ*, que j'ai eu le courage de lire presque entier, pour y constater l'invention que l'on attribue à cet Auteur. Au reste ce grand Musicien a eu, comme le Roi des Poëtes, l'honneur d'être réclamé par divers Peuples; car les Italiens le prétendent aussi de leur Nation, trompés apparemment par une fraude ou une erreur de Bontempi qui le dit *Perugino* au lieu de *Parigino*.

Lasus est, ou paroît être, comme il est dit ci-dessus, le premier qui ait écrit sur la *Musique*: mais son ouvrage est perdu, aussi-bien que plusieurs autres livres des Grecs & des Romains sur la matière. Aristoxène, disciple d'Aristote & chef de secte en *Musique*, est le plus ancien Auteur qui nous reste sur cette science. Après lui vient Euclide d'Alexandrie. Aristide Quintilien écrivoit après Ciceron. Alypius vient ensuite ; puis Gaudentius, Nicomaque & Bacchius.

Marc Meibomius nous a donné une belle édition de ces sept Auteurs Grecs avec la traduction Latine & des Notes.

Plutarque a écrit un Dialogue sur la *Musique*. Ptolomée, célèbre Mathématicien, écrivit en Grec les principes de l'Harmonie vers le temps de l'Empereur Antonin. Cet Auteur garde un milieu entre les Pythagoriciens & les Aristoxéniens. Long-temps après, Manuel Bryenius écrivit aussi sur le même sujet.

Parmi les Latins, Boëce a écrit du temps de Théodoric; & non loin du même temps, Martianus, Cassiodore & Saint Augustin.

Les Modernes sont en grand nombre. Les plus connus sont, Zarlin, Salinas, Valgulio, Galilée, Mei, Doni, Kircher, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder, Mengoli, Malcolm, Burette, Vallotti; enfin M. Tartini, dont le livre est plein de profondeur, de génie, de longueurs & d'obscurité; & M. Rameau, dont les écrits ont ceci de singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus de personne. Cette lecture est d'ail-

leurs devenue abſolument ſuperflue depuis que M. d'Alembert a pris la peine d'expliquer au Public le ſyſtême de la Baſſe-fondamentale, la ſeule choſe utile & intelligible qu'on trouve dans les écrits de ce Muſicien.

MUTATIONS ou MUANCES. Μεταβολαί. On appelloit ainſi, dans la *Muſique* ancienne, généralement tous les paſſages d'un ordre ou d'un ſujet de Chant à un autre. Ariſtoxène définit la *Mutation* une eſpèce de paſſion dans l'ordre de la Mélodie; Bacchius, un changement de ſujet, ou la tranſpoſition du ſemblable dans un lieu diſſemblable; Ariſtide Quintilien, une variation dans le ſyſtême propoſé; & dans le caractère de la voix; Martianus Cappella, une tranſition de la voix dans un autre ordre de Sons.

Toutes ces définitions, obſcures & trop générales, ont beſoin d'être éclaircies par les diviſions; mais les Auteurs ne s'accordent pas mieux ſur ces diviſions que ſur la définition même. Cependant on recueille à-peu-près que toutes ces *Mutations* pouvoient ſe réduire à cinq eſpèces principales. 1°. *Mutation* dans le Genre, lorſque le Chant paſſoit, par exemple, du Diatonique au Chromatique ou à l'Enharmonique, & réciproquement. 2°. Dans le ſyſtême, lorſque la Modulation uniſſoit deux Tétracordes disjoints ou en ſéparoit deux conjoints; ce qui revient au paſſage du Béquarre au Bémol, & réciproquement. 3°. Dans le Mode, quand on paſſoit, par exemple, du Dorien au Phrygien ou au Lydien; & réciproquement. 4°. Dans le Rhythme, quand on paſſoit du vite au lent, ou d'une Meſure à une autre. 5°. Enfin dans la Mélodie, lorſqu'on interrompoit un Chant grave, ſérieux, magnifique, par un Chant enjoué, gai, impétueux, &c.

N.

NATUREL. *adj.* Ce mot en Musique a plusieurs sens 1°. Musique *naturelle* est celle que forme la voix humaine par opposition à la Musique artificielle qui s'exécute avec des Instrumens. 2°. On dit qu'un Chant est *Naturel*, quand il est aisé, doux, gracieux, facile : qu'une Harmonie est naturelle, quand elle a peu de renversemens, de Dissonnances; qu'elle est produite par les Cordes essentielles & *Naturelles* du Mode. 3°. *Naturel* se dit encore de tout Chant qui n'est ni forcé ni baroque, qui ne va ni trop haut, ni trop bas, ni trop vîte, ni trop lentement. 4°. Enfin la signification la plus commune de ce mot, & la seule dont l'Abbé Brossard n'a point parlé, s'applique aux Tons ou Modes dont les Sons se tirent de la Gamme ordinaire sans aucune altération : de sorte qu'un Mode *Naturel* est celui ou l'on n'emploie ni Dièse ni Bémol. Dans le sens exact il n'y auroit qu'un seul Ton *Naturel*, qui seroit celui d'*ut* ou de *C* Tierce majeure; mais on étend le nom de *Naturels* à tous les Tons dont les Cordes essentielles ne portant ni Dièses ni Bémols, permettent qu'on n'arme la Clef ni de l'un ni de l'autre : tel sont les Modes majeurs de *G* & de *F*, les Modes mineurs d'*A* & de *D*. *&c.* (Voyez CLEFS TRANSPOSÉES, MODES, TRANSPOSITIONS.)

Les Italiens notent toujours leur Récitatif au *Naturel*, les changemens de Tons y étant si fréquens & les Modulations si serrées que, de quelque manière qu'on armât la Clef pour un Mode, on n'épargneroit ni Dièses ni Bémols pour les autres, & l'on se jetteroit, pour la suite de la Modulation, dans des confusions de signes très-embarrassantes, lorsque les Notes altérées à la Clef par un signe se trouveroient altérées par le signe contraire accidentellement. (Voyez RÉCITATIF.)

Solfier au *Naturel*, c'est solfier par les noms *naturels* des Sons de la Gamme ordinaire, sans égard au Ton où l'on est. (Voyez SOLFIER.)

NETE *s. f.* C'étoit dans la Musique Grecque la quatrième Corde ou

la plus aiguë de chacun des trois Tétracordes qui suivoient les deux premiers du grave à l'aigu.

Quand le troisième Tétracorde étoit conjoint avec le second, c'étoit le Tétracorde Synneménon, & sa *Nete* s'appelloit *Nete-Synneménon*.

Ce troisième Tétracorde portoit le nom de Diézeugménon quand il étoit disjoint ou séparé du second par l'Intervalle d'un *Ton*, & sa *Nete* s'appelloit *Nete-Diézeugménon*.

Enfin le quatrième Tétracorde portant toujours le nom d'Hyperboléon, sa *Nete* s'appelloit aussi toujours *Nete-Hyperboléon*.

A l'égard des deux premiers Tétracordes, comme ils étoient toujours conjoints, ils n'avoient point de *Nete* ni l'un ni l'autre : la quatrième Corde du premier étant toujours la première du second, s'appelloit Hypate-Méson, & la quatrième Corde du second formant le milieu du systême s'appelloit Mèse.

Nete, dit Boëce, *quasi neate, id est, inferior*; car les Anciens dans leurs Diagrammes mettoient en haut les Sons graves, & en bas les Sons aigus.

NÉOTIDES. Sons aigus. (Voyez LEPSIS.)

NEUME. *s. f.* Terme de Plain-Chant. La *Neume* est une espèce de courte récapitulation du Chant d'un Mode, laquelle se fait à la fin d'un Antienne par une simple variété de Sons & sans y joindre aucunes paroles. Les Catholiques autorisent ce singulier usage sur un passage de Saint Augustin, qui dit, que ne pouvant trouver des paroles dignes de plaire à Dieu, l'on fait bien de lui adresser des Chants confus de jubilation. » Car à qui convient une telle jubilation sans paroles, si ce n'est à l'Être ineffable? & comment célébrer cet Être ineffable, lorsqu'on ne peut ni se taire, ni rien trouver dans ses transports qui les exprime, si ce n'est des Sons inarticulés? »

NEUVIÈME. *s. f.* Octave de la Seconde. Cet Intervalle porte le nom de *Neuvième*, parce qu'il faut former neuf Sons consécutifs pour arriver Diatoniquement d'un de ses deux termes à l'autre. La *Neuvième* est majeure ou mineure, comme la Seconde dont elle est la Réplique. (Voyez SECONDE.)

Il y a un Accord par supposition qui s'appelle Accord de *Neuvième*, pour le distinguer de l'Accord de Seconde, qui se prépare,

s'accompagne & se sauve différemment. L'Accord de *Neuvième* est formé par un Son mis à la Basse, une Tierce au-dessous de l'Accord de septième; ce qui fait que la septième elle-même fait *Neuvième* sur ce nouveau Son. La *Neuvième* s'accompagne, par conséquent, de Tierce, de Quinte, & quelquefois de septième. La quatrième Note du Ton est généralement celle sur laquelle cet Accord convient le mieux; mais on la peut placer par-tout dans des entrelacemens Harmoniques. La Basse doit toujours arriver en montant à la Note qui porte *Neuvième*; la Partie qui fait la *Neuvième* doit syncoper, & sauve cette *Neuvième* comme une Septième en descendant Diatoniquement d'un Degré sur l'Octave, si la Basse reste en place, ou sur la Tierce, si la Basse descend de Tierce. (Voyez ACCORD, SUPPOSITION, SYNCOPE.)

En Mode mineur l'Accord sensible sur la Médiante perd le nom d'Accord de *Neuvième* & prend celui de Quinte superflue. (Voyez QUINTE SUPERFLUE.)

NIGLARIEN. *adj*. Nom d'un Nome ou Chant d'une Mélodie efféminée & molle, comme Aristophane le reproche à Philoxène son Auteur.

NOELS. Sortes d'Airs destinés à certains Cantiques que le peuple chante aux Fêtes de Noël. Les Airs des *Noëls* doivent avoir un caractère champêtre & pastoral convenable à la simplicité des paroles, & à celle des Bergers qu'on suppose les avoir chantés en allant rendre hommage à l'Enfant Jésus dans la Crèche.

NŒUDS. On appelle *Nœuds* les points fixes dans lesquels une Corde Sonore mise en vibration se divise en aliquotes vibrantes, qui rendent un autre Son que celui de la Corde entière. Par exemple, si de deux Cordes dont l'une sera triple de l'autre, on fait sonner la plus petite, la grande répondra, non par le Son qu'elle a comme Corde entière, mais par l'unisson de la plus petite, parce qu'alors cette grande Corde, au lieu de vibrer dans sa totalité, se divise, & ne vibre que par chacun de ses tiers. Les points immobiles qui sont les divisions & qui tiennent en quelque sorte lieu de Chevalets, sont ce que M. Sauveur a nommé les *Nœuds*, & il a nommé *Ventres* les points milieux de chaque aliquote où la vibration est la plus grande & où la Corde s'écarte le plus de la ligne de repos.

Si, au lieu de faire sonner une autre Corde plus petite, on

divise la grande au point d'une de ses aliquotes par un obstacle léger qui la gêne sans l'assujettir, le même cas arrivera encore en faisant sonner une des deux parties; car alors les deux résonneront à l'unisson de la petite, & l'on verra les mêmes *Nœuds* & les mêmes *Ventres* que ci-devant.

Si la petite partie n'est pas aliquote immédiate de la grande; mais qu'elles aient seulement une aliquote commune; alors elles se diviseront toutes deux selon cette aliquote commune, & l'on verra des *Nœuds* & des *Ventres*, même dans la petite partie.

Si les deux parties sont incommensurables, c'est-à-dire, qu'elles n'aient aucune aliquote commune; alors il n'y aura aucune résonnance, ou il n'y aura que celle de la petite partie, à moins qu'on ne frappe assez fort pour forcer l'obstacle, & faire résonner la Corde entière.

M. Sauveur trouva le moyen de montrer ces *Ventres* & ces *Nœuds* à l'Académie d'une manière très-sensible, en mettant sur la Corde des papiers de deux couleurs, l'une aux divisions des *Nœuds*, & l'autte au milieu des *Ventres*; car alors au Son de l'aliquote on voyoit toujours tomber les papiers des *Ventres* & ceux des *Nœuds* rester en place. (Voyez *Pl.* M. *fig.* 6.)

NOIRE. *s. f.* Note de Musique qui se fait ainsi ou ainsi & qui vaut deux croches ou la moitié d'une Blanche. Dans nos anciennes Musiques on se servoit de plusieurs sortes de *Noires*; *Noire* à queue, *Noire* quarrée, *Noire* en lozange. Ces deux dernières espèces sont demeurées dans le Plain-Chant; mais dans la Musique on ne se sert plus que de la *Noire* à queue. (Voyez Valeur des Notes.)

NOME. *s. m.* Tout Chant déterminé par des règles qu'il n'étoit pas permis d'enfreindre, portoit chez les Grecs le nom de *Nome*.

Les *Nomes* empruntoient leur dénomination : 1°. ou de certains peuples; *Nome* Éolien, *Nome* Lydien : 2°. ou de la nature du Rhythme; *Nome* Ortien, *Nome* Dactylique, *Nome* Trochaïque : 3°. ou de leurs inventeurs; *Nome* Hiéracien, *Nome* Polymnestan : 4°. ou de leurs sujets; *Nome* Pythien, *Nome* Comique : 5°. ou enfin de leur Mode; *Nome* Hypatoïde ou grave, *Nome* Nétoïque ou aigu, &c.

Il y avoit des *Nomes* Bipartites qui se chantoient sur deux Modes; il y avoit même un *Nome* appellé Tripartite, duquel Sacadas ou Clonas fut l'inventeur & qui se chantoit sur trois Modes, savoir le Dorien, le Phrygien & le Lydien. (Voyez CHANSON, MODE.)

NOMION. Sorte de Chanson d'amour chez les Grecs. (Voyez CHANSON.)

NOMIQUE. *adj.* Le Mode *Nomique* ou le genre de style Musical qui portoit ce nom, étoit consacré, chez les Grecs, à Apollon Dieu des Vers & des Chansons, & l'on tâchoit d'en rendre les Chants brillans & dignes du Dieu auquel ils étoient consacrés. (Voyez MODE, MÉLOPÉE, STYLE.)

NOMS des Notes. (Voyez SOLFIER.)

NOTES. *s. f.* Signes ou caractères dont on se sert pour noter, c'est-à-dire, pour écrire la Musique.

Les Grecs se servoient des lettres de leur Alphabet pour noter leur Musique. Or, comme ils avoient vingt-quatre lettres, & que leur plus grand systême, qui dans un même Mode n'étoit que de deux Octaves, n'excédoit pas le nombre de seize Sons, il sembleroit que l'Alphabet devoit être plus que suffisant pour les exprimer; puisque leur Musique n'étant autre chose que leur Poésie notée, le Rhythme étoit suffisamment déterminé par le mètre, sans qu'il fût besoin pour cela de valeurs absolues & de signes propres à la Musique : car, bien que par surabondance ils eussent aussi des caractères pour marquer les divers pieds, il est certain que la Musique vocale n'en avoit aucun besoin, & la Musique instrumentale n'étant qu'une Musique vocale jouée par des Instrumens, n'en avoit pas besoin non plus, lorsque les paroles étoient écrites, ou que le Symphoniste les savoit par cœur.

Mais il faut remarquer, en premier lieu, que les deux mêmes Sons étant tantôt à l'extrémité & tantôt au milieu du troisième Tétracorde selon le lieu où se faisoit la disjonction; (Voyez ce mot) on donnoit à chacun de ces Sons des noms & des signes qui marquoient ces diverses situations; secondement, que ces seize Sons n'étoient pas tous les mêmes dans les trois Genres, qu'il y en avoit de communs aux trois & de propres à chacun, & qu'il falloit, par conséquent, des *Notes* pour exprimer ces

différences; troisièmement, que la Musique se notoit pour les Instrumens autrement que pour les Voix, comme nous avons encore aujourd'hui pour certains Instrumens à Cordes une Tablature qui ne ressemble en rien à celle de la Musique ordinaire; enfin que les Anciens ayant jusqu'à quinze Modes différens selon le dénombrement d'Alypius, (Voyez MODE) il fallut approprier des caractères à chaque Mode, comme on le voit dans les Tables du même auteur. Toutes ces modifications exigoient des multitudes de signes auxquels les vingt-quatre lettres étoient bien éloignées de suffire. De-là la nécessité d'employer les mêmes lettres pour plusieurs sortes de *Notes*; ce qui les obligea de donner à ces lettres différentes situations, de les accoupler, de les mutiler, de les allonger en divers sens. Par exemple, la lettre *Pi* écrite de toutes ces manières, Π, Π, ⊏, Γ, Τ, exprimoit cinq différentes *Notes*. En combinant toutes les modifications qu'exigeoient ces diverses circonstances, on trouve jusqu'à 1620 différentes *Notes* : nombre prodigieux, qui devoit rendre l'étude de la Musique de la plus grande difficulté. Aussi l'étoit-elle selon Platon, qui veut que les jeunes gens se contentent de donner deux ou trois ans à la Musique, seulement pour en apprendre les rudimens. Cependant les Grecs n'avoient pas un si grand nombre de caractères, mais la même *Note* avoit quelquefois différentes significations selon les occasions : ainsi le même caractère qui marque la Proslambanomène du Mode Lydien, marque la Parhypate-Méson du Mode Hypo-Iastien, l'Hypate-Méson de l'Hypo-Phrygien, le Lychanos-Hypaton de l'Hypo-Lydien, la Parhypate-Hypaton de l'Iastien, & l'Hypate-Hypaton du Phrygien. Quelquefois aussi la *Note* change, quoique le Son reste le même; comme, par exemple, la Proslambanomène de l'Hypo-Phrygien, laquelle a un même signe dans les Modes Hyper-Phrygien, Hyper-Dorien, Phrygien, Dorien, Hypo-Phrygien, & Hypo-Dorien, & un autre même signe dans les Modes Lydien & Hypo-Lydien.

On trouvera (*Pl.* H. *Fig.* 1.) la Table des *Notes* du Genre Diatonique dans le Mode Lydien, qui étoit le plus usité; ces *Notes* ayant été préférés à celles des autres Modes par Bacchius, suffisent pour entendre tous les exemples qu'il donne dans son

ouvrage, & la Musique des Grecs n'étant plus en usage, cette Table suffit aussi pour désabuser le Public, qui croit leur manière de noter tellement perdue que cette Musique nous seroit maintenant impossible à déchiffrer. Nous la pourrions déchiffrer tout aussi exactement que les Grecs mêmes auroient pu faire : mais la phraser, l'accentuer, l'entendre, la juger; voilà ce qui n'est plus possible à personne & qui ne le deviendra jamais. En toute Musique, ainsi qu'en toute Langue, déchiffrer & lire sont deux choses très-différentes.

Les Latins, qui, à l'imitation des Grecs, notèrent aussi la Musique avec les lettres de leur Alphabet, retranchèrent beaucoup de cette quantité de *Notes*, le Genre Enharmonique ayant tout-à-fait cessé d'être pratiqué, & plusieurs Modes n'étant plus en usage. Il paroît que Boèce établit l'usage de quinze lettres seulement, & Grégoire, Évêque de Rome, considérant que les rapports des Sons sont les mêmes dans chaque Octave, réduisit encore ces quinze *Notes* aux sept premières lettres de l'Alphabet, que l'on répétoit en diverses formes d'une Octave à l'autre.

Enfin dans l'onzième siècle un Bénédictin d'Arezzo nommé Gui, substitua à ces lettres des points posés sur différentes lignes parallèles, à chacune desquelles une lettre servoit de Clef. Dans la suite on grossit ces points, on s'avisa d'en poser aussi dans les espaces compris entre ces lignes, & l'on multiplia, selon le besoin, ces lignes & ces espaces. (Voyez PORTÉE.) A l'égard des noms donnés aux *Notes* (voyez SOLFIER.)

Les *Notes* n'eurent, durant un certain temps, d'autre usage que de marquer les Degrés & les différences de l'Intonation. Elles étoient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, & ne recevoient à cet égard d'autres différences que celles des syllabes longues & brèves sur lesquelles on les chantoit : c'est à-peu-près dans cet état qu'est demeuré le Plain-Chant des Catholiques jusqu'à ce jour; & la Musique des Pseaumes, chez les Protestans, est plus imparfaite encore; puisqu'on n'y distingue pas même dans l'usage, les Longues des Brèves ou les Rondes des Blanches, quoiqu'on y ait conservé ces deux figures.

Cette indistinction de figures dura, selon l'opinion commune, jusqu'en 1330, que Jean de Muris, Docteur & Chanoine de Pa-

ris, donna, à ce qu'on prétend, différentes figures aux *Notes*, pour marquer les rapports de durée qu'elles devoient avoir entr'elles : il inventa aussi certains signes de Mesure appellés Modes ou Prolations, pour déterminer, dans le cours d'un Chant, si le rapport des Longues aux Brèves seroit double ou triple, &c. Plusieurs de ces figures ne subsistent plus; on leur en a substitué d'autres en différens temps. (Voyez MESURE, TEMPS, VALEUR DES NOTES.) Voyez aussi au mot *Musique*, ce que j'ai dit de cette opinion.

Pour lire la Musique écrite par nos *Notes*, & la rendre exactement, il y a huit choses à considérer : savoir; 1. La Clef & sa position. 2. Les Dièses ou Bémols qui peuvent l'accompagner. 3. Le lieu ou la position de chaque *Note*. 4. Son Intervalle; c'est-à-dire, son rapport à celle qui précède, ou à la Tonique, ou à quelque *Note* fixe dont on ait le Ton. 5. Sa figure, qui détermine sa valeur. 6. Le Temps où elle se trouve & la place qu'elle y occupe. 7. Le Dièse, Bémol ou Béquarre accidentel qui peut la précéder. 8. L'espèce de la Mesure & le caractère du Mouvement. En tout cela, sans compter ni la parole ou la syllabe à laquelle appartient chaque *Note*, ni l'Accent ou l'expression convenable au sentiment ou à la pensée. Une seule de ces huit observations omise peut faire détonner, ou chanter hors de Mesure.

La Musique a eu le sort des Arts qui ne se perfectionnent que lentement. Les inventeurs des *Notes* n'ont songé qu'à l'état où elle se trouvoit de leur temps, sans songer à celui où elle pouvoit parvenir, & dans la suite leurs signes se sont trouvés d'autant plus défectueux que l'Art s'est plus perfectionné. A mesure qu'on avançoit, on établissoit de nouvelles règles pour remédier aux inconvéniens présens; en multipliant les signes, on a multiplié les difficultés, & à force d'additions & de chevilles, on a tiré d'un principe assez simple un systême fort embrouillé & fort mal assorti.

On peut en réduire les défauts à trois principaux. Le premier est dans la multitude des signes & de leurs combinaisons, qui surchargent tellement l'esprit & la mémoire des commençans, que l'oreille est formée, & les organes ont acquis l'habitude & la facilité nécessaires, long-temps avant qu'on soit en état de chanter

ter à Livre ouvert; d'où il suit que la difficulté est toute dans l'attention aux règles & nullement dans l'exécution du Chant. Le second est le peu d'évidence dans l'espèce des Intervalles, majeurs, mineurs, diminués, superflus, tous indistinctement confondus dans les mêmes positions : défaut d'une telle influence, que non-seulement il est la principale cause de la lenteur du progrès des Écoliers; mais encore qu'il n'est aucun Musicien formé, qui n'en soit incommodé dans l'exécution. Le troisième est l'extrême diffusion des caractères & le trop grand volume qu'ils occupent; ce qui, joint à ces Lignes, à ces Portées si incommodes à tracer, devient une source d'embarras de plus d'une espèce. Si le premier avantage des signes d'institution est d'être clairs, le second est d'être concis, quel jugement doit-on porter d'un ordre de signes à qui l'un & l'autre manquent?

Les Musiciens, il est vrai, ne voient point tout cela. L'usage habitue à tout. La Musique pour eux n'est pas la science des Sons; c'est celle des Noires, des Blanches, des Croches, &c. Dès que ces figures cesseroient de frapper leurs yeux, ils ne croiroient plus voir de la Musique. D'ailleurs, ce qu'ils ont appris difficilement, pourquoi le rendroient-ils facile aux autres? Ce n'est donc pas le Musicien qu'il faut consulter ici; mais l'homme qui sait la Musique & qui a réfléchi sur cet Art.

Il n'y a pas deux avis dans cette dernière Classe sur les défauts de notre *Note*; mais ces défauts sont plus aisés à connoître qu'à corriger. Plusieurs ont tenté jusqu'à présent cette correction sans succès. Le Public, sans discuter beaucoup l'avantage des signes qu'on lui propose, s'en tient à ceux qu'il trouve établis, & préférera toujours une mauvaise manière de savoir à une meilleure d'apprendre.

Ainsi de ce qu'un nouveau systême est rebuté, cela ne prouve autre chose, sinon que l'Auteur est venu trop tard, & l'on peut toujours discuter & comparer les deux systêmes, sans égard en ce point au jugement du Public.

Toutes les manières de *Noter* qui n'ont pas eu pour première loi l'évidence des Intervalles, ne me paroissent pas valoir la peine d'être relevées. Je ne m'arrêterai donc point à celle de M. Sauveur qu'on peut voir dans les Mémoires de l'Académie des Scien-

ces, année 1721, ni à celle de M. Demaux donnée quelques années après. Dans ces deux systêmes, les Intervalles étant exprimés par des signes tout-à-fait arbitraires, & sans aucun vrai rapport à la chose représentée, échappent aux yeux les plus attentifs & ne peuvent se placer que dans la mémoire; car que font des têtes différemment figurées, & des queues différemment dirigées aux Intervalles qu'elles doivent exprimer? De tels signes n'ont rien en eux qui doive les faire préférer à d'autres; la netteté de la figure & le peu de place qu'elle occupe sont des avantages qu'on peut trouver dans un systême tout différent; le hasard a pu donner les premiers signes, mais il faut un choix plus propre à la chose dans ceux qu'on leur veut substituer. Ceux qu'on a proposés en 1743 dans un petit ouvrage intitulé, *Dissertation sur la Musique moderne*, ayant cet avantage, leur simplicité m'invite à en exposer le systême abrégé dans cet article.

Les caractères de la Musique ont un double objet; savoir, de représenter les Sons. 1°. Selon leurs divers Intervalles du grave à l'aigu; ce qui constitue le Chant & l'Harmonie. 2°. Et selon leurs durées relatives du vite au lent; ce qui détermine le Temps & la Mesure.

Pour le premier point, de quelque manière que l'on retourne & combine la Musique écrite & régulière, on n'y trouvera jamais que des combinaisons des sept *Notes* de la Gamme portées à diverses Octaves ou transposées sur différens Degrés selon le Ton & le Mode qu'on aura choisi. L'Auteur exprime ces sept Sons par les sept premiers chiffres; de sorte que le chiffre 1 forme la *Note ut*, le 2 la *Note re*, le 3 la *Note mi*, &c. & il les traverse d'une ligne horisontale comme on voit dans la Planche F. *fig.* 1.

Il écrit au-dessus de la Ligne les *Notes* qui, continuant de monter, se trouveroient dans l'Octave supérieure : ainsi l'*ut* qui suivroit immédiatement le *si* en montant d'un semi-Ton doit être au-dessus de la Ligne de cette manière 1̲; & de même, les *Notes* qui appartiennent à l'Octave aiguë dont cet *ut* est le commencement, doivent toujours être au-dessus de la même Ligne. Si l'on entroit dans une troisième Octave à l'aigu, il ne faudroit qu'en traverser les *Notes* par une seconde ligne accidentelle au-dessus de la première. Voulez-vous, au contraire, descendre dans

les Octaves inférieures à celle de la ligne principale? Écrivez immédiatement au-dessous de cette ligne les *Notes* de l'Octave qui la suit en descendant : si vous descendez encore d'une Octave, ajoutez une ligne au-dessous, comme vous en avez mis une au-dessus pour monter, &c. Au moyen de trois lignes seulement vous pouvez parcourir l'étendue de cinq Octaves : ce qu'on ne sauroit faire dans la Musique ordinaire à moins de 18 lignes.

On peut même se passer de tirer aucune ligne. On place toutes les *Notes* horisontalement sur le même rang. Si l'on trouve une *Note* qui passe, en montant, le *si* de l'Octave où l'on est; c'est-à-dire, qui entre dans l'Octave supérieure, on met un point sur cette *Note*. Ce point suffit pour toutes les *Notes* suivantes qui demeurent sans interruption dans l'Octave où l'on est entré. Que si l'on redescend d'une Octave à l'autre, c'est l'affaire d'un autre point sous la *Note* par laquelle on y rentre, &c. On voit dans l'exemple suivant le progrès de deux Octaves tant en montant qu'en descendant, notées de cette manière.

$1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}\ \underset{\cdot}{7}\ 6\ 5\ 4\ 3\ 2\ 1\ \underset{\cdot}{7}\ 6\ 5\ 4\ 3\ 2\ 1.$

La première manière de *Noter* avec des lignes convient pour les Musiques fort travaillées & fort difficiles pour les grandes Partitions, &c. La seconde avec des points est propre aux Musiques plus simples & aux petits Airs : mais rien n'empêche qu'on ne puisse à sa volonté l'employer à la place de l'autre, & l'Auteur s'en est servi pour transcrire la fameuse Ariette l'*Objet qui règne dans mon ame*, qu'on trouve *Notée* en Partition par les Chiffres de cet Auteur à la fin de son ouvrage.

Par cette méthode tous les Intervalles deviennent d'une évidence dont rien n'approche; les Octaves portent toujours le même chiffre, les Intervalles simples se reconnoissent toujours dans leurs doubles ou composés : on reconnoît d'abord dans la dixième $\overset{3}{+}$ ou $1\dot{3}$ que c'est l'Octave de la Tierce Majeure, les Intervalles majeurs ne peuvent jamais se confondre avec les mineurs; 24 sera éternellement une Tierce mineure, 46 éternellement une Tierce majeure; la position ne fait rien à cela.

Après avoir ainsi réduit toute l'étendue du Clavier sous un

beaucoup moindre volume avec des ſignes beaucoup plus clairs, on paſſe aux tranſpoſitions.

Il n'y a que deux Modes dans notre Muſique. Qu'eſt-ce que chanter ou jouer en *re* majeur? C'eſt tranſporter l'Échelle ou la Gamme d'*ut* un Ton plus haut, & la placer ſur *re* comme Tonique ou Fondamentale. Tous les rapports qui appartenoient à l'*ut* paſſent au *re* par cette tranſpoſition. C'eſt pour exprimer ce ſyſtême de rapports hauſſé ou baiſſé, qu'il a tant fallu d'altérations de Dièſes ou de Bémols à la Clef. L'Auteur du nouveau ſyſtème ſupprime tout d'un coup tous ces embarras: le ſeul mot *re* mis en tête & à la marge, avertit que la pièce eſt en *re* majeur, & comme alors le *re* prend tous les rapports qu'avoit l'*ut*, il en prend auſſi le ſigne & le nom; il ſe marque avec le chiffre 1, & toute ſon Octave ſuit par les chiffres 2, 3, 4 &c. comme ci-devant. Le *re* de la marge lui ſert de Clef; c'eſt la touche *re* ou D du Clavier naturel: mais ce même *re* devenu Tonique ſous le nom d'*ut* devient auſſi la fondamentale du Mode.

Mais cette Fondamentale, qui eſt Tonique dans les Tons majeurs, n'eſt que Médiante dans les Tons mineurs; la Tonique, qui prend le nom de *la*, ſe trouvant alors une Tierce mineure au-deſſous de cette Fondamentale. Cette diſtinction ſe fait par une petite ligne horiſontale qu'on tire ſous la Clef. *Re* ſans cette ligne déſigne le Mode majeur de *re*; mais *Re* ſouligné déſigne le Mode mineur de *ſi* dont ce *Re* eſt Médiante. Au reſte, cette diſtinction, qui ne ſert qu'à déterminer nettement le Ton par la Clef, n'eſt pas plus néceſſaire dans le nouveau ſyſtême que dans la *Note* ordinaire où elle n'a pas lieu. Ainſi quand on n'y auroit aucun égard, on n'en ſolfiéroit pas moins exactement.

Au lieu des noms mêmes des *Notes* on pourroit ſe ſervir pour Clefs des lettres de la Gamme qui leur répondent; C pour *ut*, D pour *re* &c. (Voyez GAMME.)

Les Muſiciens affectent beaucoup de mépris pour la méthode des Tranſpoſitions, ſans doute, parce qu'elle rend l'Art trop facile. L'Auteur fait voir que ce mépris eſt mal fondé; que c'eſt leur méthode qu'il faut mépriſer, puiſqu'elle eſt pénible en pure perte; & que les Tranſpoſitions, dont il montre les avantages,

font, même fans qu'ils y fongent, la véritable règle que fuivent tous les grands Muficiens & les bons Compofiteurs. (Voyez TRANSPOSITION.)

Le Ton, le Mode & tous leurs rapports bien déterminés, il ne fuffit pas de faire connoître toutes les *Notes* de chaque Octave, ni le paffage d'une Octave à l'autre par des fignes précis & clairs; il faut encore indiquer le lieu du Clavier qu'occupent ces Octaves. Si j'ai d'abord un *fol* à entonner, il faut favoir lequel; car il y en a cinq dans le Clavier, les uns hauts, les autres moyens, les autres bas, felon les différentes Octaves. Ces Octaves ont chacune leur lettre, & l'une de ces lettres mife fur la ligne qui fert de Portée marque à quelle Octave appartient cette ligne, & conféquemment les Octaves qui font au-deffus & au-deffous. Il faut voir la figure qui eft à la fin du Livre & l'explication qu'en donne l'Auteur, pour fe mettre en cette partie au fait de fon fyftême, qui eft des plus fimples.

Il refte, pour l'expreffion de tous les Sons poffibles dans notre fyftême mufical, à rendre les altérations accidentelles amenées par la Modulation; ce qui fe fait bien aifément. Le Dièfe fe forme en traverfant la *Note* d'un trait montant de gauche à droite de cette manière : *fa* Dièfe 4 : *ut* Dièfe 1. On marque le Bémol par un femblable trait defcendant; *fi* Bémol, 7 : *mi* Bémol, 3. A l'égard du Béquarre, l'Auteur le fupprime, comme un figne inutile dans fon fyftême.

Cette partie ainfi remplie, il faut venir au Temps ou à la Mefure. D'abord l'Auteur fait main-baffe fur cette foule de différentes Mefures dont on a fi mal-à-propos chargé la Mufique. Il n'en connoît que deux, comme les Anciens; favoir, Mefure à deux Temps, & Mefure à trois Temps. Les Temps de chacune des ces Mefures peuvent, à leur tour, être divifés en deux parties égales ou en trois. De ces deux règles combinées il tire des expreffions exactes pour tous les Mouvemens poffibles.

On rapporte dans la Mufique ordinaire les diverfes valeurs des *Notes* à celle d'une *Note* particulière, qui eft la Ronde, ce qui fait que la valeur ce cette Ronde variant continuellement, les *Notes* qu'on lui compare, n'ont point de valeur fixe. L'Auteur s'y prend autrement : il ne détermine les valeurs des *Notes* que fur

la forte de Mesure dans laquelle elles sont employées & sur le Temps qu'elles y occupent; ce qui le dispense d'avoir, pour ces valeurs, aucun signe particulier autre que la place qu'elles tiennent. Une *Note* seule entre deux barres remplit toute une mesure. Dans la Mesure à deux Temps, deux *Notes* remplissant la Mesure forment chacune un Temps. Trois *Notes* font la même chose dans la Mesure à trois Temps. S'il y a quatre *Notes* dans une Musique à deux Temps, ou six dans une Mesure à trois, c'est que chaque Temps est divisé en deux parties égales; on passe donc deux *Notes* pour un Temps; on en passe trois quand il y a six *Notes* dans l'une & neuf dans l'autre. En un mot, quand il n'y a nul signe d'inégalité, les *Notes* sont égales, leur nombre se distribue dans une Mesure selon le nombre des Temps & l'espèce de la Mesure: pour rendre cette distribution plus aisée, on sépare, si l'on veut, les Temps par des virgules; de sorte qu'en lisant la Musique, on voit clairement la valeur des *Notes*, sans qu'il faille pour cela leur donner aucune figure particulière. (Voyez *Pl.* F. *Fig.* 2.)

Les divisions inégales se marquent avec la même facilité. Ces inégalités ne sont jamais que des subdivisions qu'on ramène à l'égalité par un trait dont on couvre deux ou plusieurs *Notes*. Par exemple, si un Temps contient une Croche & deux doubles-Croches, un trait en ligne droite au-dessus ou au-dessous de deux doubles-Croches montrera qu'elles ne font ensemble qu'une quantité égale à la précédente, & par conséquent qu'une Croche. Ainsi le temps entier se retrouve divisé en deux parties égales; savoir, la *Note* seule & le trait qui en comprend deux. Il y a encore des subdivisions d'inégalité qui peuvent exiger deux traits; comme, si une Croche pointée étoit suivie de deux triples-Croches, alors il faudroit premiérement un trait sur les deux *Notes* qui représentent les triples-Croches, ce qui les rendroit ensemble égales au Point; puis un second trait qui, couvrant le trait précédent & le Point, rendroit tout ce qu'il couvre égal à la Croche. Mais quelque vîtesse que puissent avoir les *Notes*, ces traits ne sont jamais néceſsaires que quand les valeurs sont inégales, & quelque inégalité qu'il puisse y avoir, on n'aura jamais besoin de plus de deux traits, sur-tout en séparant les Temps par des virgules, comme on verra dans l'exemple ci-après.

L'Auteur du nouveau systême emploie aussi le Point, mais autrement que dans la Musique ordinaire; dans celle-ci, le Point vaut la moitié de la *Note* qui le précède; dans la sienne, le Point qui marque aussi le prolongement de la *Note* précédente, n'a point d'autre valeur que celle de la place qu'il occupe : si le Point remplit un Temps, il vaut un Temps; s'il remplit une Mesure, il vaut une Mesure; s'il est dans un Temps avec une autre *Note*, il vaut la moitié de ce Temps. En un mot, le Point se compte pour une *Note*, se mesure comme les *Notes*, & pour marquer des Tenues ou des Syncopes on peut employer plusieurs Points de suite de valeurs égales ou inégales, selon celles des Temps ou des Mesures que ces Points ont à remplir.

Tous les silences n'ont besoin que d'un seul caractère; c'est le Zéro. Le Zéro s'emploie comme les *Notes*, & comme le Point; le Point se marque après un Zéro pour prolonger un silence, comme après une *Note* pour prolonger un Son. Voyez un exemple de tout cela, (*Pl.* F. *Fig.* 3.)

Tel est le précis de ce nouveau systême. Nous ne suivrons point l'Auteur dans le détail de ses règles ni dans la comparaison qu'il fait des caractères en usage avec les siens; on s'attend bien qu'il met tout l'avantage de son côté; mais ce préjugé ne détournera point tout Lecteur impartial d'examiner les raisons de cet Auteur dans son livre même : comme cet Auteur est celui de ce Dictionnaire, il n'en peut dire davantage dans cet article sans s'écarter de la fonction qu'il doit faire ici. Voyez (*Pl.* F. *Fig.* 4.) un Air noté par ces nouveaux caractères : mais il sera difficile de tout déchiffrer bien exactement sans recourir au livre même, parce qu'un article de ce Dictionnaire ne doit pas être un livre, & que dans l'explication des caractères d'un Art aussi compliqué, il est impossible de tout dire en peu de mots.

NOTE SENSIBLE, est celle qui est une Tierce majeure au-dessus de la Dominante, ou un semi-Ton au-dessous de la Tonique. Le *si* est *Note sensible* dans le Ton d'*ut*, le *sol* Dièse dans le Ton de *la*.

On l'appelle *Note sensible*, parce qu'elle fait sentir le Ton & la Tonique, sur laquelle, après l'Accord dominant, la *Note sensible* prenant le chemin le plus court est obligée de monter : ce

qui fait que quelques-unes traitent cette *Note ſenſible* de Diſſonnance majeure, faute de voir que la Diſſonnance, étant un rapport, ne peut être conſtituée que par deux *Notes*.

Je ne dis pas que la *Note ſenſible* eſt la ſeptième *Note* du Ton; parce qu'en Mode mineur cette Septième *Note* n'eſt *Note ſenſible* qu'en montant; car en deſcendant elle eſt à un Ton de la Tonique & à une Tierce mineure de la Dominante. (Voyez MODE, TONIQUE, DOMINANTE.)

NOTES DE GOUT. Il y en a de deux eſpèces; les unes qui appartiennent à la Mélodie, mais non pas à l'Harmonie; en ſorte que, quoiqu'elles entrent dans la Meſure, elles n'entrent pas dans l'Accord : celles-là ſe notent en plein. Les autres *Notes de goût*, n'entrant ni dans l'Harmonie ni dans la Mélodie, ſe marquent ſeulement avec de petites *Notes* qui ne ſe comptent pas dans la Meſure, & dont la durée très-rapide ſe prend ſur la *Note* qui précède ou ſur celle qui ſuit. Voyez dans la *Pl.* F. *Fig.* 5. un exemple des *Notes de goût* des deux eſpéces.

NOTER. *v. a.* C'eſt écrire de la Muſique avec les caractères deſtinés à cet uſage; & appellés *Notes*. (Voyez NOTES.)

Il y a dans la manière de *Noter* la Muſique une élégance de copie, qui conſiſte moins dans la beauté de la Note, que dans une certaine exactitude à placer convenablement tous les ſignes, & qui rend la Muſique ainſi *notée* bien plus facile à exécuter; c'eſt ce qui a été expliqué au mot COPISTE.

NOURRIR les Sons, c'eſt non-ſeulement donner du tymbre ſur l'Inſtrument, mais auſſi les ſoutenir exactement durant toute leur valeur, au lieu de les laiſſer éteindre avant que cette valeur ſoit écoulée, comme on fait ſouvent. Il y a des Muſiques qui veulent des Sons *Nourris*, d'autres les veulent détachés, & marqués ſeulement du bout de l'Archet.

NUNNIE. *ſ. f.* C'étoit chez les Grecs la Chanſon particulière aux Nourrices. (Voyez CHANSON.)

O.

O.

O. Cette lettre capitale formée en cercle ou double C Ↄ est, dans nos Musiques anciennes, le signe de ce qu'on appelloit Temps parfait; c'est-à-dire, de la Mesure triple ou à trois Temps, à la différence du Temps imparfait ou de la Mesure double, qu'on marquoit par un C simple, ou un O tronqué à droite ou à gauche, C ou Ↄ.

Le Temps parfait se marquoit quelquefois par un O simple, quelquefois par un O pointé en dedans de cette manière ⊙, ou par un O barré, ainsi ⦶. (Voyez Temps.)

OBLIGÉ. *adj.* On appelle *Partie obligée*, celle qui récite quelquefois, celle qu'on ne sauroit retrancher sans gâter l'Harmonie ou le Chant; ce qui la distingue des Parties de Remplissage, qui ne sont ajoutées que pour une plus grande perfection d'Harmonie, mais par le retranchement desquelles la Pièce n'est point mutilée. Ceux qui sont aux Parties de Remplissage peuvent s'arrêter quand ils veulent, & la Musique n'en va pas moins; mais celui qui est chargé d'une *Partie Obligée* ne peut la quitter un moment sans faire manquer l'exécution.

Brossard dit qu'*Obligé* se prend aussi pour contraint ou assujetti. Je ne sache pas que ce mot ait aujourd'hui un pareil sens en Musique. (Voyez Contraint.)

OCTACORDE. *s. m.* Instrument ou système de Musique composé de huit Sons ou de sept Degrés. L'*Octacorde* ou la Lyre de Pythagore comprenoit les huit Sons exprimés par ces lettres *E. F. G. a.* ♮. *c. d. e.* c'est-à-dire, deux Tétracordes disjoints.

OCTAVE. *s. f.* La première des Consonnances dans l'ordre de leur génération. L'*Octave* est la plus parfaite des Consonnances; elle est, après l'Unisson, celui de tous les Accords dont le rapport est le plus simple: l'Unisson est en raison d'égalité; c'est-à-dire, comme 1 est à 1: l'*Octave* est en raison double, c'est-à-dire, comme 1 est à 2; les Harmoniques des deux Sons dans l'un & dans l'autre s'accordent tous sans exception, ce qui n'a lieu dans aucun autre Intervalle. Enfin ces deux Accords ont tant de conformité

qu'ils se confondent souvent dans la Mélodie, & que dans l'Harmonie même on les prend presque indifféremment l'un pour l'autre.

Cet Intervalle s'appelle *Octave*, parce que, pour marcher diatoniquement d'un de ces termes à l'autre, il faut passer par sept Degrés, & faire entendre huit Sons différens.

Voici les propriétés qui distinguent si singuliérement l'*Octave* de tous les autres Intervalles.

I. L'*Octave* renferme entre ses bornes tous les Sons primitifs & originaux; ainsi après avoir établi un systême ou une suite de Sons dans l'étendue d'une *Octave*, si l'on veut prolonger cette suite, il faut nécessairement reprendre le même ordre dans une seconde *Octave* par une série semblable, & de même pour une troisième & pour une quatrième *Octave*, où l'on ne trouvera jamais aucun Son qui ne soit la Réplique de quelqu'un des premiers. Une telle série est appellée Échelle de Musique dans sa première *Octave*, & Réplique dans toutes les autres. (Voyez ÉCHELLE, RÉPLIQUE.) C'est en vertu de cette propriété de l'*Octave* qu'elle a été appellée *Diapason* par les Grecs. (Voyez DIAPASON.)

II. L'*Octave* embrasse encore toutes les Consonnance & toutes leurs différences, c'est-à-dire, tous les Intervalles simples tant Consonnans que Dissonnans, & par conséquent toute l'Harmonie. Établissons toutes les Consonnances sur un même Son fondamental : nous aurons la Table suivante.

$$\frac{120}{120}.\ \frac{100}{120}.\ \frac{96}{120}.\ \frac{90}{120}.\ \frac{80}{120}.\ \frac{75}{120}.\ \frac{72}{120}.\ \frac{60}{120}.$$

Qui revient à celle-ci :

$$1.\ \frac{5}{6}.\ \frac{4}{5}.\ \frac{3}{4}.\ \frac{2}{3}.\ \frac{5}{8}.\ \frac{3}{5}.\ \frac{1}{2}.$$

Où l'on trouve toutes les Consonnances dans cet ordre : la Tierce mineure, la Tierce majeure, la Quarte, la Quinte, la Sixte mineure, la Sixte majeure, & enfin l'*Octave*. Par cette Table on voit que les Consonnances simples sont toutes contenues entre l'Octave & l'Unisson. Elles peuvent même être entendues toutes à la fois dans l'étendue d'une *Octave* sans mélange de Dis-

fonnances. Frappez à la fois ces quatre Sons *ut mi fol ut*, en montant du premier *ut* à fon *Octave*; ils formeront entr'eux toutes les Confonnances, excepté la Sixte majeure, qui eft compofée; & ne formeront nul autre Intervalle. Prenez deux de ces même Sons comme il vous plaira, l'Intervalle en fera toujours confonnant. C'eft de cet union de toutes les Confonnances que l'Accord qui les produit s'appelle *Accord parfait*.

L'*Octave* donnant toutes les Confonnances donne par conféquent auffi toutes leurs différences, & par elles tous les Intervalles fimples de notre fyftême mufical, lefquels ne font que ces différences mêmes. La différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure donne le femi-Ton mineur; la différence de la Tierce majeure à la Quarte donne le femi-Ton majeur; la différence de la Quarte à la Quinte donne le Ton majeur; & la différence de la Quinte à la Sixte majeure donne le Ton mineur. Or, le femi-Ton mineur, le femi-Ton majeur, le Ton mineur, & le Ton majeur font les feuls élémens de tous les Intervalles de notre Mufique.

III. Tout Son confonnant avec un des termes de l'*Octave* confonne auffi avec l'autre; par conféquent tout Son qui diffonne avec l'un diffonne avec l'autre.

IV. Enfin l'*Octave* a encore cette propriété, la plus fingulière de toutes, de pouvoir être ajoutée à elle-même, triplée & multipliée à volonté, fans changer de nature, & fans que le produit ceffe d'être une Confonnance.

Cette multiplication de l'*Octave*, de même que fa divifion, eft cependant bornée à notre égard par la capacité de l'organe auditif; & un Intervalle de huit *Octaves* excède déja cette capacité. (Voyez ÉTENDUE.) Les *Octaves* mêmes perdent quelque chofe de leur Harmonie en fe multipliant; &, paffé une certaine mefure, tous les Intervalles deviennent pour l'oreille moins faciles à faifir: une double *Octave* commence déja d'être moins agréable qu'une *Octave* fimple; une triple qu'une double; enfin à la cinquième *Octave* l'extrême diftance des Sons ôte prefque à la Confonnance tout fon agrément.

C'eft de l'*Octave* qu'on tire la génération ordonnée de tous les Intervalles par des divifions & fubdivifions Harmoniques. Divi-

fez harmoniquement l'*Octave* 3. 6. par le nombre 4. vous aurez d'un côté la Quarte 3. 4. & de l'autre la Quinte 4. 6.

Divisez de même la Quinte 10. 15. harmoniquement par le nombre 12. vous aurez la Tierce mineure 10. 12. & la Tierce majeure 12. 15. Enfin divisez la Tierce majeure 72, 90. encore harmoniquement par le nombre 80., vous aurez le ton mineur 72. 80. ou 9. 10. & le ton majeur 80. 90. ou 8. 9. &c.

Il faut remarquer que ces divisions Harmoniques donnent toujours deux Intervalles inégaux, dont le moindre est au grave & le grand à l'aigu. Que si l'on fait les mêmes divisions selon la proportion Arithmétique, on aura le moindre Intervalle à l'aigu & le plus grand au grave. Ainsi l'*Octave* 2. 4. partagé arithmétiquement donnera d'abord la Quinte 2. 3. au grave, puis la Quarte 3. 4. à l'aigu. La Quinte 4. 6. donnera premièrement la Tierce majeure 4. 5. puis la Tierce mineure 5. 6. & ainsi des autres. On auroit les mêmes rapports en sens contraires, si, au lieu de les prendre comme je fais ici par les vibrations, on les prenoit par les longueurs des Cordes. Ces connoissances, au reste, sont peu utiles en elles-mêmes, mais elles sont nécessaires pour entendre les vieux Auteurs.

Le systême complet & rigoureux de l'*Octave* est composé de trois *Tons* majeurs, deux *Tons* mineurs, & deux semi-*Tons* majeurs. Le systême tempéré est de cinq *Tons* égaux & deux semi-Tons formans entr'eux autant de Degrés Diatoniques sur les sept Sons de la Gamme jusqu'à l'Octave du premier. Mais comme chaque *Ton* peut se partager en deux semi-Tons, la même Octave se divise aussi chromatiquement en douze Intervalles d'un semi-Ton chacun, dont les sept précédens gardent leur nom, & les cinq autres prennent chacun le nom du Son Diatonique le plus voisin, au-dessous par Dièse & au-dessus par Bémol. (Voyez ÉCHELLE.)

Je ne parle point ici des *Octaves* diminuées ou superflues, parce que cet Intervalle ne s'altère guères dans la Mélodie, & jamais dans l'Harmonie.

Il est défendu en composition de faire deux *Octaves* de suite, entre différentes Parties, sur-tout par Mouvement semblable: mais cela est permis, & même élégant, fait à dessein & à propos dans

toute la suite d'un Air ou d'une Période : c'est ainsi que dans plusieurs *Concerto* toutes les Parties reprennent par Intervalles le Ripiéno à l'*Octave* ou à l'Unisson.

Sur la Règle de l'*Octave*, voyez REGLE.

OCTAVIER *v. n.* Quand on force le vent dans un Instrument à vent, le Son monte aussi-tôt à l'Octave : c'est ce qu'on appelle *Octavier*. En renforçant ainsi l'inspiration, l'air renfermé dans le tuyau & contraint par l'air extérieur, est obligé, pour céder à la vitesse des oscillations, de se partager en deux colonnes égales, ayant chacune la moitié de la longueur du tuyau ; & c'est ainsi que chacune de ces moitiés sonne l'Octave du tout. Une Corde de Violoncelle *Octavie* par un principe semblable, quand le coup d'Archet est trop brusque ou trop voisin du chevalet. C'est un défaut dans l'Orgue quand un tuyau *Octavie*; cela vient de ce qu'il prend trop de vent.

ODE. *s. f.* Mot Grec qui signifie *Chant* ou *Chanson*.

ODÉUM. *s. m.* C'étoit, chez les Anciens, un lieu destiné à la répétition de la Musique qui devoit être chantée sur le Théatre, comme est, à l'Opéra de Paris, le petit Théatre du Magasin. (Voyez MAGASIN.)

On donnoit quelquefois le nom d'*Odéum* à des bâtimens qui n'avoient point de rapport au Théatre. On lit dans Vitruve que Périclès fit bâtir à Athènes un *Odéum* où l'on disputoit des prix de Musique, & dans Pausanias qu'Hérode l'Athénien fit construire un magnifique *Odéum* pour le tombeau de sa femme.

Les Écrivains Ecclésiastiques désignent aussi quelquefois le Chœur d'une Église par le mot *Odéum*.

ŒUVRE. Ce mot est masculin pour désigner un des Ouvrages de Musique d'un Auteur. On dit le troisième *Œuvre* de Corelli, le cinquième *Œuvre* de Vivaldi, &c. Mais ces titres ne sont plus guères en usage. A mesure que la Musique se perfectionne, elle perd ces noms pompeux par lesquels nos Anciens s'imaginoient la glorifier.

ONZIÈME. *s. f.* Réplique ou Octave de la Quarte. Cet Intervalle s'appelle *Onzième*, parce qu'il faut former *Onze* Sons Diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre.

M, Rameau a voulu donner le nom d'*Onzième* à l'Accord qu'on

appelle ordinairement Quarte; mais comme cette dénomination n'est pas suivie, & que M. Rameau lui-même a continué de chiffrer le même Accord d'un 4 & non pas d'un 11, il faut se conformer à l'usage. (Voyez ACCORD, QUARTE, SUPPOSITION.)

OPÉRA. *s. m.* Spectacle dramatique & lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la représentation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt & l'illusion.

Les parties constitutives d'un *Opéra* sont, le Poëme, la Musique, & la Décoration. Par la Poésie on parle à l'esprit, par la Musique à l'oreille, par la Peinture aux yeux; & le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur & y porter à la fois la même impression par divers organes. De ces trois parties, mon sujet ne me permet de considérer la première & la dernière que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la seconde; ainsi je passe immédiatement à celle-ci.

L'Art de combiner agréablement les Sons peut être envisagé sous deux aspects très-différens. Considérée comme une institution de la Nature, la Musique borne son effet à la sensation & au plaisir physique qui résulte de la Mélodie, de l'Harmonie, & du Rhythme: telle est ordinairement la Musique d'Eglise; tels sont les Airs à danser, & ceux des Chansons. Mais comme partie essentielle de la Scène lyrique, dont l'objet principal est l'imitation, la Musique devient un des beaux Arts, capables de peindre tous les Tableaux, d'exciter tous les sentimens, de lutter avec la Poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, & d'en triompher en la couronnant.

Les Sons de la voix parlante n'étant ni soutenus ni Harmoniques sont inappréciables, & ne peuvent, par conséquent, s'allier agréablement avec ceux de la voix chantante & des Instrumens, au moins dans nos Langues, trop éloignées du caractère musical; car on ne sauroit entendre les passages des Grecs sur leur manière de réciter, qu'en supposant leur Langue tellement accentuée que les infléxions du discours dans la déclamation soutenue, formassent entr'elles des Intervalles musicaux & appréciables: ainsi l'on peut dire que leurs Pièces de Théatre étoient des espèces d'*Opéra*; & c'est pour cela même qu'il ne pouvoit y avoir d'*Opéra* proprement dit parmi eux.

Par la difficulté d'unir le Chant aux discours dans nos langues, il est aisé de sentir que l'intervention de la Musique comme partie essentielle doit donner au Poëme lyrique un caractère différent de celui de la Tragédie & de la Comédie, & en faire une troisième espèce de Drame, qui a ses règles particulières : mais ces différences ne peuvent se déterminer sans une parfaite connoissance de la partie ajoutée; des moyens de l'unir à la parole, & de ses relations naturelles avec le cœur humain: détails qui appartiennent moins à l'Artiste qu'au Philosophe, & qu'il faut laisser à une plume faite pour éclairer tous les Arts, pour montrer à ceux qui les professent les principes de leurs règles, & aux hommes de goût les sources de leurs plaisirs.

En me bornant donc, sur ce sujet, à quelques observations plus historiques que raisonnées, je remarquerai d'abord que les Grecs n'avoient pas au Théatre un genre lyrique ainsi que nous, & que ce qu'ils appelloient de ce nom ne ressembloit point au nôtre: comme ils avoient beaucoup d'accent dans leur langue & peu de fracas dans leurs Concerts, toute leur Poésie étoit Musicale & toute leur Musique déclamatoire: de sorte que leur Chant n'étoit presque qu'un discours soutenu, & qu'ils chantoient réellement leurs vers, comme ils l'annoncent à la tête de leurs Poëmes; ce qui par imitation a donné aux Latins, puis à nous, le ridicule usage de dire *je chante*, quand on ne chante point. Quant à ce qu'ils appelloient genre lyrique en particulier, c'étoit une Poésie héroïque dont le style étoit pompeux & figuré, laquelle s'accompagnoit de la Lyre ou Cithare préférablement à tout autre Instrument. Il est certain que les Tragédies Grecques se récitoient d'une manière très-semblable au Chant, qu'elles s'accompagnoient d'Instrumens & qu'il y entroit des Chœurs.

Mais si l'on veut pour cela que ce fussent des *Opéra* semblables aux nôtres, il faut donc imaginer des *Opéra* sans Airs : car il me paroît prouvé que la Musique Grecque, sans en excepter même l'Instrumentale, n'étoit qu'un véritable Récitatif. Il est vrai que ce Récitatif, qui réunissoit le charme des Sons Musicaux à toute l'Harmonie de la Poésie & à toute la force de la déclamation, devoit avoir beaucoup plus d'énergie que le Récitatif moderne, qui ne peut guères ménager un de ces avantages qu'aux

dépens des autres. Dans nos langues vivantes, qui se ressentent, pour la plupart, de la rudesse du climat dont elles sont originaires, l'application de la Musique à la parole est beaucoup moins naturelle. Une prosodie incertaine s'accorde mal avec la régularité de la Mesure; des syllabes muettes & sourdes, des articulations dures, des Sons peu éclatans & moins variés se prêtent difficilement à la Mélodie; & une Poésie cadencée uniquement par le nombre des syllabes prend une Harmonie peu sensible dans le Rhythme musical, & s'oppose sans cesse à la diversité des valeurs & des mouvemens. Voilà des difficultés qu'il fallut vaincre ou éluder dans l'invention du Poëme lyrique. On tâcha donc, par un choix de mots, de tours & de vers, de se faire une langue propre; & cette langue, qu'on appella lyrique, fut riche ou pauvre, à proportion de la douceur ou de la rudesse de celle dont elle étoit tirée.

Ayant, en quelque sorte, préparé la parole pour la Musique, il fut ensuite question d'appliquer la Musique à la parole, & de la lui rendre tellement propre sur la Scène lyrique, que le tout pût être pris pour un seule & même idióme, ce qui produisit la nécessité de chanter toujours, pour paroître toujours parler; nécessité qui croît en raison de ce qu'une langue est peu musicale; car moins la langue a de douceur & d'accent, plus le passage alternatif de la parole au Chant & du Chant à la parole, y devient dur & choquant pour l'oreille. De-là le besoin de substituer au discours en récit un discours en Chant, qui pût l'imiter de si près qu'il n'y eût que la justesse des Accords qui le distinguât de la parole. (Voyez Récitatif.)

Cette manière d'unir au Théatre la Musique à la Poésie, qui, chez les Grecs, suffisoit pour l'intérêt & l'illusion, parce qu'elle étoit naturelle, par la raison contraire, ne pouvoit suffire chez nous pour la même fin. En écoutant un langage hypothétique & contraint, nous avons peine à concevoir ce qu'on veut nous dire; avec beaucoup de bruit on nous donne peu d'émotion: de-là naît la nécessité d'amener le plaisir physique au secours du moral, & de suppléer par l'attrait de l'Harmonie à l'énergie de l'expression. Ainsi moins on fait toucher le cœur, plus il faut savoir flatter l'oreille, & nous sommes forcés de chercher dans la sensation le plaisir que le sentiment nous refuse. Voilà l'origine des Airs, des

Chœurs,

Chœurs, de la Symphonie, & de cette Mélodie enchanteresse dont la Musique moderne s'embellit souvent aux dépens de la Poésie, mais que l'homme de goût rebute au Théatre, quand on le flatte sans l'émouvoir.

A la naissance de l'*Opéra*, ses inventeurs voulant éluder ce qu'avoit de peu naturel l'union de la Musique au discours dans l'imitation de la vie humaine, s'avisèrent de transporter la Scène aux Cieux & dans les Enfers, & faute de savoir faire parler les hommes ils aimèrent mieux faire chanter les Dieux & les Diables, que les Héros & les Bergers. Bientôt la magie & le merveilleux devinrent le fondement du Théatre lyrique, & content de s'enrichir d'un nouveau genre on ne songea pas même à rechercher si c'étoit bien celui-là qu'on avoit dû choisir. Pour soutenir une si forte illusion, il fallut épuiser tout ce que l'art humain pouvoit imaginer de plus séduisant chez un Peuple où le goût du plaisir & celui des beaux Arts régnoit à l'envi. Cette Nation célèbre à laquelle il ne reste de son ancienne grandeur que celle des idées dans les beaux Arts, prodigua son goût, ses lumières pour donner à ce nouveau Spectacle, tout l'éclat dont il avoit besoin. On vit s'élever par toute l'Italie des Théatres égaux en étendue aux Palais des Rois, & en élégance aux monumens de l'Antiquité dont elle étoit remplie. On inventa, pour les orner, l'Art de la Perspective & de la Décoration. Les Artistes dans chaque genre y firent à l'envi briller leurs talens. Les machines les plus ingénieuses, les vols les plus hardis, les tempêtes, la foudre, l'éclair, & tous les prestiges de la baguette furent employés à fasciner les yeux, tandis que des multitudes d'Instrumens & de voix étonnoient les oreilles.

Avec tout cela l'action restoit toujours froide & toutes les situations manquoient d'intérêt. Comme il n'y avoit point d'intrigue qu'on ne dénouât facilement à l'aide de quelque Dieu, le Spectateur, qui connoissoit tout le pouvoir du Poëte, se reposoit tranquillement sur lui du soin de tirer ses Héros des plus grands dangers. Ainsi l'appareil étoit immense & produisoit peu d'effet, parce que l'imitation étoit toujours imparfaite & grossière, que l'action prise hors de la Nature étoit sans intérêt pour nous, & que les sens se prêtent mal à l'illusion quand le cœur ne s'en mêle

pas; de forte qu'à tout compter il eût été difficile d'ennuyer une assemblée à plus grands frais.

Ce Spectacle, tout imparfait qu'il étoit, fit long-temps l'admiration des contemporains, qui n'en connoissoient point de meilleur. Ils se félicitoient même de la découverte d'un si beau genre : voilà, disoient-ils, un nouveau principe joint à ceux d'Aristote; voilà l'admiration ajoutée à la terreur & à la pitié. Ils ne voyoient pas que cette richesse apparente n'étoit au fond qu'un signe de stérilité, comme les fleurs qui couvrent les champs avant la moisson. C'étoit faute de savoir toucher qu'ils vouloient surprendre, & cette admiration prétendue n'étoit en effet qu'un étonnement puérile dont ils auroient dû rougir. Un faux air de magnificence, de féerie & d'enchantement, leur en imposoit au point qu'ils ne parloient qu'avec enthousiasme & respect d'un Théatre qui ne méritoit que des huées; ils avoient de la meilleure foi du monde autant de vénération pour la Scène même que pour les chimériques objets qu'on tâchoit d'y représenter : comme s'il y avoit plus de mérite à faire parler platement le Roi des Dieux que le dernier des mortels, & que les Valets de Molière ne fussent pas préférables aux Héros de Pradon.

Quoique les Auteurs de ces premiers *Opéra* n'eussent guères d'autre but que d'éblouir les yeux & d'étourdir les oreilles, il étoit difficile que le Musicien ne fût jamais tenté de chercher à tirer de son Art l'expression des sentimens répandus dans le Poëme. Les Chansons des Nymphes, les Hymnes des Prêtres, les cris des Guerriers, les hurlemens infernaux ne remplissoient pas tellement ces Drames grossiers qu'il ne s'y trouvât quelqu'un de ces instans d'intérêt & de situation où le Spectateur ne demande qu'à s'attendrir. Bientôt on commença de sentir qu'indépendamment de la déclamation musicale, que souvent la langue comportoit mal, le choix du mouvement, de l'Harmonie & des Chants n'étoit pas indifférent aux choses qu'on avoit à dire, & que par conséquent, l'effet de la seule Musique borné jusqu'alors au sens, pouvoit aller jusqu'au cœur. La Mélodie qui ne s'étoit d'abord séparée de la Poésie que par nécessité, tira parti de cette indépendance pour se donner des beautés absolues & purement musicales : l'Harmonie découverte ou perfectionnée lui ouvrit de nou-

velles routes pour plaire & pour émouvoir; & la Mesure, affranchie de la gêne du Rhythme poétique, acquit aussi une sorte de cadence à part, qu'elle ne tenoit que d'elle seule.

La Musique, étant ainsi devenue un troisième Art d'imitation, eut bien-tôt son langage, son expression, ses tableaux, tout-à-fait indépendans de la Poésie. La Symphonie même apprit à parler sans le secours des paroles, & souvent il ne sortoit pas des sentimens moins vives de l'Orchestre que de la bouche des Acteurs. C'est alors que, commençant à se dégoûter de tout le clinquant de la féerie, du puérile fracas des machines, & de la fantasque image des choses qu'on n'a jamais vues, on chercha dans l'imitation de la Nature des tableaux plus intéressans & plus vrais. Jusques-là l'*Opéra* avoit été constitué comme il pouvoit l'être; car quel meilleur usage pouvoit-on faire au Théatre d'une Musique qui ne savoit rien peindre, que de l'employer à la représentation des choses qui ne pouvoient exister, & sur lesquelles personne n'étoit en état de comparer l'image à l'objet? Il est impossible de savoir si l'on est affecté par la peinture du merveilleux comme on le seroit par sa présence; au lieu que tout homme peut juger par lui-même si l'Artiste a bien su faire parler aux passions leur langage, & si les objets de la Nature sont bien imités. Aussi dès que la Musique eut appris à peindre & à parler, les charmes du sentiment firent-ils bien-tôt négliger ceux de la baguette, le Théatre fut purgé du jargon de la Mythologie, l'intérêt fut substitué au merveilleux, les machines des Poëtes & des Charpentiers furent détruites, & le Drame lyrique prit une forme plus noble & moins gigantesque. Tout ce qui pouvoit émouvoir le cœur y fut employé avec succès, on n'eut plus besoin d'en imposer par des êtres de raison, ou plutôt de folie, & les Dieux furent chassés de la Scène quand on y sut représenter des hommes. Cette forme plus sage & plus régulière se trouva encore la plus propre à l'illusion; l'on sentit que le chef-d'œuvre de la Musique étoit de se faire oublier elle-même, qu'en jettant le désordre & le trouble dans l'ame du Spectateur, elle l'empêchoit de distinguer les Chants tendres & pathétiques d'une Héroïne gémissante, des vrais accens de la douleur; & qu'Achille en fureur pouvoit nous glacer d'effroi avec le même langage qui nous eût choqués dans sa bouche en tout autre temps.

Ces obfervations donnerent lieu à une feconde réforme non moins importante que la premiere. On fentit qu'il ne falloit à l'*Opéra* rien de froid & de raifonné, rien que le Spectateur pût écouter affez tranquillement pour réfléchir fur l'abfurdité de ce qu'il entendoit; & c'eft en cela, fur-tout que confifte la différence effentielle du Drame lyrique à la fimple Tragédie. Toutes les délibérations politiques, tous les projets de confpiration, les expofitions, les récits, les maximes fentencieufes, en un mot, tout ce qui ne parle qu'à la raifon fut banni du langage du cœur, avec les jeux d'efprit, les Madrigaux & tout ce qui n'eft que des penfées. Le ton même de la fimple galanterie, qui quadre mal avec les grandes paffions, fut à peine admis dans le rempliffage des fituations tragiques, dont il gâte prefque toujours l'effet : car jamais on ne fent mieux que l'Acteur chante, que lorfqu'il dit une Chanfon.

L'énergie de tous les fentimens, la violence de toutes les paffions font donc l'objet principal du Drame lyrique; & l'illufion qui en fait le charme, eft toujours détruite auffi-tôt que l'Auteur & l'Acteur laiffent un moment le Spectateur à lui-même. Tels font les principes fur lefquels l'*Opéra* moderne eft établi. Apoftolo-Zéno, le Corneille de l'Italie, fon tendre élève qui en eft le Racine, ont ouvert & perfectionné cette nouvelle carrière. Ils ont ofé mettre les Héros de l'Hiftoire fur un Théatre qui fembloit ne convenir qu'aux phantômes de la Fable, Cyrus, Céfar, Caton même, ont paru fur la Scène avec fuccès, & les Spectateurs les plus révoltés d'entendre chanter de tels hommes, ont bien-tôt oublié qu'ils chantoient, fubjugués & ravis par l'éclat d'une Mufique auffi pleine de nobleffe & de dignité que d'enthoufiafme & de feu. L'on fuppofe aifément que des fentimens fi différens des nôtres doivent s'exprimer auffi fur un autre ton.

Ces nouveaux Poëmes que le génie avoit créés, & que lui-feul pouvoit foutenir, écarterent fans effort les mauvais Muficiens qui qui n'avoient que la méchanique de leur Art, &, privés du feu de l'invention & du don de l'imitation, faifoient des *Opéra* comme ils auroient fait des fabots. A peine les cris des Bacchantes, les conjurations des Sorciers & tous les Chants qui n'étoient qu'un vain bruit, furent-ils bannis du Théatre; à peine eut-on tenté de

fubstituer à ce barbare fracas les accens de la colère, de la douceur, des menaces, de la tendresse, des pleurs, des gémissemens, & tous les mouvemens d'une ame agitée, que, forcés de donner des sentimens aux Héros & un langage au cœur humain, les Vinci, les Léo, les Pergolèse, dédaignant la servile imitation de leurs prédécesseurs, & s'ouvrant une nouvelle carrière, la franchirent sur l'aile du Génie, & se trouverent au but presque dès les premiers pas. Mais on ne peut marcher long-temps dans la route du bon goût sans monter ou descendre, & la perfection est un point ou il est difficile de maintenir. Après avoir essayé & senti ses forces, la Musique en état de marcher seule, commence à dédaigner la Poésie qu'elle doit accompagner, & croit en valoir mieux en tirant d'elle-même les beautés qu'elle partageoit avec sa compagne. Elle se propose encore, il est vrai, de rendre les idées & les sentimens du Poëte; mais elle prend, en quelque sorte, un autre langage, &, quoique l'objet soit le même, le Poëte & le Musicien, trop séparés dans leur travail, en offrent à la fois deux images ressemblantes, mais distinctes, qui se nuisent mutuellement. L'esprit forcé de se partager, choisit & se fixe à une image plutôt qu'à l'autre. Alors le Musicien, s'il a plus d'art que le Poëte, l'efface & le fait oublier : l'Acteur voyant que le Spectateur sacrifie les paroles à la Musique, sacrifie à son tour le geste & l'action théatrale au Chant & au brillant de la voix; ce qui fait tout-à-fait oublier la Pièce, & change le Spectacle en un véritable Concert. Que si l'avantage, au contraire, se trouve du côté du Poëte, la Musique, à son tour, deviendra presque indifférente, & le Spectateur, trompé par le bruit, pourra prendre le change au point d'attribuer à un mauvais Musicien le mérite d'un excellent Poëte, & de croire admirer des chef-d'œuvres d'Harmonie, en admirant des Poëmes bien composés.

Tels sont les défauts que la perfection absolue de la Musique & son défaut d'application à la Langue peuvent introduire dans les *Opéra* à proportion du concours de ces deux causes. Sur quoi l'on doit remarquer que les Langues les plus propres à fléchir sous les loix de la Mesure & de la Mélodie sont celles où la duplicité dont je viens de parler est le moins apparente, parce que la Musique se prêtant seulement aux idées de la Poésie,

celle-ci se prête à son tour aux inflexions de la Mélodie; & que, quand la Musique cesse d'observer le Rhythme, l'accent & l'Harmonie du vers, le vers se plie & s'asservit à la cadence de la Mesure & à l'accent musical. Mais lorsque la Langue n'a ni douceur ni flexibilité, l'âpreté de la Poésie l'empêche de s'asservir au Chant, la douceur même de la Mélodie l'empêche de se prêter à la bonne récitation des vers, & l'on sent dans l'union forcée de ses deux Arts une contrainte perpétuelle qui choque l'oreille & détruit à la fois l'attrait de la Mélodie & l'effet de la Déclamation. Ce défaut est sans remède, & vouloir à toute force appliquer la Musique à une Langue qui n'est pas musicale, c'est lui donner plus de rudesse qu'elle n'en auroit sans cela.

Par ce que j'ai dit jusqu'ici, l'on a pû voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, & la Musique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paroît entre deux sens qui semblent n'avoir rien de commun; & qu'à certains égards l'*Opéra*, constitué comme il est, n'est pas un tout aussi monstrueux qu'il paroît l'être. Nous avons vu que, voulant offrir aux regards l'intérêt & les mouvemens qui manquoient à la Musique, on avoit imaginé les grossiers prestiges des machines & des vols, & que jusqu'à ce qu'on sût nous émouvoir, on s'étoit contenté de nous surprendre. Il est donc très-naturel que la Musique, devenue passionnée & pathétique, ait renvoyé sur les Théâtres des Foires ces mauvais supplémens dont elle n'avoit plus besoin sur le sien. Alors l'*Opéra* purgé de tout ce merveilleux qui l'avilissoit, devint un Spectacle également touchant & majestueux, digne de plaire aux gens de goût & d'intéresser les cœurs sensibles.

Il est certain qu'on auroit pu retrancher de la pompe du Spectacle autant qu'on ajoutoit à l'intérêt de l'action; car plus on s'occupe des personnages, moins on est occupé des objets qui les entourent: mais il faut, cependant, que le lieu de la Scène soit convenable aux Acteurs qu'on y fait parler; & l'imitation de la Nature, souvent plus difficile & toujours plus agréable que celle des êtres imaginaires, n'en devint que plus intéressante en devenant plus vraisemblable. Un beau Palais, des Jardins délicieux, de savantes ruines plaisent encore plus à l'œil que le fantasque image du Tartare, de l'Olympe, du Char du Soleil; image

d'autant plus inférieure à celle que chacun se trace en lui-même; que dans les objets chimériques il n'en coûte rien à l'esprit d'aller au-delà du possible, & de se faire des modèles au-dessus de toute imitation. De-là vient que le merveilleux, quoique déplacé dans la Tragédie, ne l'est pas dans le Poëme épique où l'imagination toujours industrieuse & dépensière se charge de l'exécution, & en tire un tout autre parti que ne peut faire sur nos Théatres le talent du meilleur Machiniste, & la magnificence du plus puissant Roi.

Quoique la Musique prise pour un Art d'imitation ait encore plus de rapport à la Poésie qu'à la Peinture, celle-ci, de la manière qu'on l'employe au Théatre, n'est pas aussi sujette que la Poésie à faire avec la Musique une double représentation du même objet; parce que l'une rend les sentimens des hommes, & l'autre seulement l'image du lieu où ils se trouvent, image qui renforce l'illusion & transporte le Spectateur par-tout où l'Acteur est supposé être. Mais ce transport d'un lieu à un autre doit avoir des règles & des bornes: il n'est permis de se prévaloir à cet égard de l'agilité de l'imagination qu'en consultant la loi de la vraisemblance, &, quoique le Spectateur ne cherche qu'à se prêter à des fictions dont il tire tout son plaisir, il ne faut pas abuser de sa crédulité au point de lui en faire honte. En un mot, on doit songer qu'on parle à des cœurs sensibles sans oublier qu'on parle à des gens raisonnables. Ce n'est pas que je voulusse transporter à l'*Opéra* cette rigoureuse unité de lieu qu'on exige dans la Tragédie, & à laquelle on ne peut gueres s'asservir qu'aux dépens de l'action, de sorte qu'on n'est exact à quelque égard que pour être absurde à mille autres. Ce seroit d'ailleurs s'ôter l'avantage des changemens de Scènes, lesquelles se font valoir mutuellement: ce seroit s'exposer par une vicieuse uniformité à des oppositions mal conçues entre la Scène qui reste toujours & les situations qui changent; ce seroit gâter l'un par l'autre l'effet de la Musique & celui de la décoration, comme de faire entendre des Symphonies voluptueuses parmi des rochers, ou des airs gais dans les Palais des Rois.

C'est donc avec raison qu'on a laissé subsister d'Acte en Acte les changemens de Scène, & pour qu'ils soient réguliers & admissibles, il suffit qu'on ait pu naturellement se rendre du lieu d'où

l'on sort au lieu où l'on passe, dans l'Intervalle de temps qui s'écoule, ou que l'action suppose entre les deux Actes: de sorte que, comme l'unité de temps doit se renfermer à-peu-près dans la durée de vingt-quatre heures, l'unité de lieu doit se renfermer à-peu-près dans l'espace d'une journée de chemin. A l'égard des changemens de Scène pratiqués quelquefois dans un même Acte, ils me paroissent également contraires à l'illusion & à la raison, & devoir être absolument proscrits du Théatre.

Voilà comment le concours de l'Acoustique & de la Perspective peut perfectionner l'illusion, flatter les sens par des impressions diverses, mais analogues, & porter à l'ame un même intérêt avec un double plaisir. Ainsi ce seroit une grande erreur de penser que l'ordonnance du Théatre n'a rien de commun avec celle de la Musique, si ce n'est la convenance générale qu'elles tirent du Poëme. C'est à l'imagination des deux Artistes à déterminer entr'eux ce que celle du Poëte a laissé à leur disposition, & à s'accorder si bien en cela que le Spectateur sente toujours l'accord parfait de ce qu'il voit & de ce qu'il entend. Mais il faut avouer que la tâche du Musicien est la plus grande. L'imitation de la peinture est toujours froide, parce qu'elle manque de cette succession d'idées & d'impressions qui échauffe l'ame par degrés, & que tout est dit au premier coup d'œil. La puissance imitative de cet Art, avec beaucoup d'objets apparens, se borne en effet à de très-foibles représentations. C'est un des grands avantages du Musicien de pouvoir joindre les choses qu'on ne sauroit entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de peindre celles qu'on ne sauroit voir; & le plus grand prodige d'un Art qui n'a d'activité que par ses mouvemens, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude & le silence même entrent dans le nombre des tableaux de la Musique. Quelquefois le bruit produit l'effet du silence, & le silence l'effet du bruit; comme quand un homme s'endort à une lecture égale & monotone, & s'éveille à l'instant qu'on se tait; & il en est de même pour d'autres effets. Mais l'Art a des substitutions plus fertiles & bien plus fines que celles-ci; il sait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre, &, comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit

ſoit forte, la peinture, dénuée de cette force, rend difficilement à la Muſique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la Nature ſoit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, & l'art du Muſicien conſiſte à ſubſtituer à l'image inſenſible de l'objet, celle des Mouvemens que ſa préſence excite dans l'eſprit du Spectateur : il ne repréſente pas directement la choſe, mais il réveille dans notre ame le même ſentiment qu'on éprouve en la voyant.

Ainſi, bien que le Peintre n'ait rien à tirer de la Partition du Muſicien, l'habile Muſicien ne ſortira point ſans fruit de l'attelier du Peintre. Non-ſeulement il agitera la mer à ſon gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruiſſeaux, tomber la pluie & groſſir les torrens; mais il augmentera l'horreur d'un déſert affreux, rembrunira les murs d'une priſon ſouterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le Ciel ſerein, & répandra de l'Orcheſtre une fraîcheur nouvelle ſur les boccages.

Nous venons de voir comment l'union des trois Arts qui conſtituent la Scène lyrique, forme entr'eux un tout très-bien lié. On a tenté d'y en introduire un quatrième, dont il me reſte à parler.

Tous les mouvemens du corps ordonnés ſelon certaines loix pour affecter les regards par quelque action, prennent en général le nom de geſtes. Le geſte ſe diviſe en deux eſpèces, dont l'une ſert d'accompagnement à la parole, & l'autre de ſupplément. Le premier, naturel à tout homme qui parle, ſe modifie différemment, ſelon les hommes, les Langues & les caractères. Le ſecond eſt l'Art de parler aux yeux ſans le ſecours de l'écriture, par des mouvemens du corps devenus ſignes de convention. Comme ce geſte eſt plus pénible, moins naturel pour nous que l'uſage de la parole, & qu'elle le rend inutile, il l'exclud, & même en ſuppoſe la privation; c'eſt ce qu'on appelle Art des Pantomimes. A cet Art ajoutez un choix d'attitudes agréables & de mouvemens cadencés, vous aurez ce que nous appellons la Danſe, qui ne mérite guères le nom d'Art quand elle ne dit rien à l'eſprit.

Ceci poſé, il s'agit de ſavoir ſi, la Danſe étant un langage, & par conſéquent pouvant être un Art d'imitation, peut entrer avec les trois autres dans la marche de l'action lyrique, ou bien

si elle peut interrompre & suspendre cette action sans gâter l'effet & l'unité de la Pièce.

Or, je ne vois pas que ce dernier cas puisse même faire une question. Car chacun sent que tout l'intérêt d'une action suivie dépend de l'impression continue & redoublée que sa représentation fait sur nous; que tous les objets qui suspendent ou partagent l'attention sont autant de contre-charmes qui détruisent celui de l'intérêt; qu'en coupant le Spectacle par d'autres Spectacles qui lui sont étrangers, on divise le sujet principal en parties indépendantes qui n'ont rien de commun entre elles que le rapport général de la matière qui les compose; & qu'enfin plus les Spectacles insérés seroient agréables, plus la mutilation du tout seroit difforme. De sorte qu'en supposant un *Opéra* coupé par quelques Divertissemens qu'on pût imaginer, s'ils laissoient oublier le sujet principal, le Spectateur, à la fin de chaque Fête, se trouveroit aussi peu ému qu'au commencement de la Pièce; & pour l'émouvoir de nouveau & ranimer l'intérêt, ce seroit toujours à recommencer. Voilà pourquoi les Italiens ont enfin banni des Entr'actes de leurs *Opéra* ces Intermèdes comiques qu'ils y avoient insérés; genre de Spectacle agréable, piquant & bien pris dans la nature, mais si déplacé dans le milieu d'une action tragique, que les deux Pièces se nuisoient mutuellement, & que l'une des deux ne pouvoit jamais intéresser qu'aux dépens de l'autre.

Reste donc à voir si, la Danse ne pouvant entrer dans la composition du genre lyrique comme ornement étranger, on ne l'y pourroit pas faire entrer comme partie constitutive, & faire concourir à l'action un Art qui ne doit pas la suspendre. Mais comment admettre à la fois deux langages qui s'excluent mutuellement, & joindre l'Art Pantomime à la parole qui le rend superflu? Le langage du geste étant la ressource des muets ou des gens qui ne peuvent s'entendre, devient ridicule entre ceux qui parlent. On ne répond point à des mots par des Gambades, ni au geste par des discours; autrement je ne vois point pourquoi celui qui entend le langage de l'autre ne lui répond pas sur le même ton. Supprimez donc la parole, si vous voulez employer la Danse : si-tôt que vous introduisez la Pantomime dans l'*Opéra*, vous en devez bannir la Poésie; parce que de toutes les unités la plus nécessaire est celle

du langage ; & qu'il est absurde & ridicule de dire à la fois la même chose à la même personne, & de bouche & par écrit.

Les deux raisons que je viens d'alléguer se réunissent dans toute leur force pour bannir du Drame lyrique les Fêtes & les Divertissemens qui non-seulement en suspendent l'action, mais, ou ne disent rien, ou substituent brusquement au langage adopté un autre langage opposé, dont le contraste détruit la vraisemblance, affoiblit l'intérêt, & soit dans la même action poursuivie, soit dans un épisode inséré, blesse également la raison. Ce seroit bien pis, si ces Fêtes n'offroient au Spectateur que des sauts sans liaisons & des Danses sans objet, tissu gothique & barbare dans un genre d'ouvrage où tout doit être peinture & imitation.

Il faut avouer cependant que la Danse est avantageusement placée au Théatre, que ce seroit le priver d'un de ses plus grands agrémens que de l'en retrancher tout-à-fait. Aussi, quoiqu'on ne doive point avilir une action tragique par des sauts & des entrechats, c'est terminer très-agréablement le Spectacle, que de donner un Ballet après l'*Opéra*, comme une petite Pièce après la Tragédie. Dans ce nouveau Spectacle, qui ne tient point au précédent, on peut aussi faire choix d'une autre Langue ; c'est une autre Nation qui paroît sur la Scène. L'Art Pantomime ou la Danse devenant alors la Langue de convention, la parole en doit être bannie à son tour, & la Musique, restant le moyen de liaison, s'applique à la Danse dans la petite Pièce, comme elle s'appliquoit dans la grande à la Poésie. Mais avant d'employer cette Langue nouvelle, il faut la créer. Commencer par donner des Ballets en action, sans avoir préalablement établi la convention des gestes, c'est parler une Langue à gens qui n'en ont pas le Dictionnaire, & qui par conséquent, ne l'entendent point.

OPÉRA. *s. m.* Est aussi un mot consacré pour distinguer les différens ouvrages d'un même Auteur, selon l'ordre dans lequel ils ont été imprimés ou gravés, & qu'il marque ordinairement lui-même sur les titres par des chiffres. (Voyez ŒUVRE.) Ces deux mots sont principalement en usage pour les compositions de symphonie.

ORATOIRE. De l'Italien *Oratorio*. Espèce de Drame en Latin ou en Langue vulgaire, divisé par Scènes, à l'imitation des Pièces de Théatre, mais qui roule toujours sur des sujets sacrés & qu'on met

en Musique pour être exécuté dans quelque Église durant le Carême ou en d'autres temps. Cet usage, assez commun en Italie, n'est point admis en France. La Musique Françoise est si peu propre au genre Dramatique, que c'est bien assez qu'elle y montre son insuffisance au Théatre, sans l'y montrer encore à l'Église.

ORCHESTRE. *s. m.* On prononce *Orquestre.* C'étoit, chez les Grecs, la partie inférieure du Théatre; elle étoit faite en demi-cercle & garnie de sièges tout autour. On l'appelloit *Orchestre*, parce que c'étoit-là que s'exécutoient les Danses.

Chez eux l'*Orchestre* faisant une partie du Théatre; à Rome il en étoit séparé & rempli de sièges destinés pour les Sénateurs, les Magistrats, les Vestales, & les autres personnes de distinction. A Paris l'*Orchestre* des Comédies Françoises & Italiennes, ce qu'on appelle ailleurs le *Parquet*, est destiné en partie à un usage semblable.

Aujourd'hui ce mot s'applique plus particuliérement à la Musique & s'entend, tantôt du lieu où se tiennent ceux qui jouent des Instrumens, comme l'*Orchestre* de l'Opéra, tantôt du lieu où se tiennent tous les Musiciens en général, comme l'*Orchestre* du Concert Spirituel au Château des Tuileries, & tantôt de la collection de tous les Symphonistes : c'est dans ce dernier sens que l'on dit de l'exécution de Musique que l'*Orchestre* étoit bon ou mauvais, pour dire que les Instrumens étoient bien ou mal joués.

Dans les Musiques nombreuses en Symphonistes, telles que celle d'un Opéra, c'est un soin qui n'est pas à négliger que la bonne distribution de l'*Orchestre.* On doit en grande partie à ce soin l'effet étonnant de la Symphonie dans les Opéra d'Italie. On porte la première attention sur la fabrique même de l'*Orchestre*, c'est-à-dire, de l'enceinte qui le contient. On lui donne les proportions convenables pour que les Symphonistes y soient le plus rassemblés & le mieux distribués qu'il est possible. On a soin d'en faire la caisse d'un bois léger & résonnant comme le sapin, de l'établir sur un vide avec des arcs-boutans, d'en écarter les Spectateurs par un rateau placé dans le Parterre à un pied ou deux de distance. De sorte que le corps même de l'*Orchestre* portant, pour ainsi dire, en l'air, & ne touchant presque à rien, vibre & résonne sans obstacle, & forme comme un grand Instrument qui répond à tous les autres & en augmente l'effet.

A l'égard de la distribution intérieure, on a soin : 1°. que le nombre de chaque espèce d'Instrument se proportionne à l'effet qu'ils doivent produire tous ensemble ; que, par exemple, les Basses n'étouffent pas les Dessus & n'en soient pas étouffées; que les Hautbois ne dominent pas sur les Violons, ni les seconds sur les premiers : 2°. que les Instrumens de chaque espèce, excepté les Basses, soient rassemblés entre eux, pour qu'ils s'accordent mieux & marchent ensemble avec plus d'exactitude : 3°. que les Basses soient dispersées autour des deux Clavecins & par tout l'*Orchestre*, parce que c'est la Basse qui doit régler & soutenir toutes les autres Parties, & que tous les Musiciens doivent l'entendre également : 4°. que tous les Symphonistes aient l'œil sur le maître à son Clavecin, & le maître sur chacun d'eux; que de même chaque Violon soit vu de son premier & le voye : c'est pourquoi cet Instrument étant & devant être le plus nombreux doit être distribué sur deux lignes qui se regardent; savoir, les premiers assis en face du Théatre le dos tourné vers les Spectateurs, & les seconds vis-à-vis d'eux le dos tourné vers le Théatre, &c.

Le premier *Orchestre* de l'Europe pour le nombre & l'intelligence des Symphonistes est celui de Naples : mais celui qui est le mieux distribué & forme l'ensemble le plus parfait, est l'*Orchestre* de l'Opéra du Roi de Pologne à Dresde, dirigé par l'illustre Hasse. (*Ceci s'écrivoit en 1754*) (Voyez *Pl. G. fig. 1.*) la représentation de cet *Orchestre*, où, sans s'attacher aux mesures, qu'on n'a pas prises sur les lieux, on pourra mieux juger à l'œil de la distribution totale qu'on ne pourroit faire sur une longue description.

On a remarqué que de tous les *Orchestres* de l'Europe, celui de l'Opéra de Paris, quoiqu'un des plus nombreux, étoit celui qui faisoit le moins d'effet. Les raisons en sont faciles à comprendre. Premiérement la mauvaise construction de l'*Orchestre*, enfoncé dans la terre, & clos d'une enceinte de bois lourd, massif & chargé de fer, étouffe toute résonnance : 2°. le mauvais choix des Symphonistes, dont le plus grand nombre reçu par faveur, sait à peine la Musique, & n'a nulle intelligence de l'ensemble : 3°. leur assomante habitude de racler, s'accorder, préluder continuellement à grand bruit, sans jamais pouvoir être d'accord :

4°. le génie François, qui est en général de négliger & dédaigner tout ce qui devient devoir journalier : 5°. les mauvais Instrumens des Symphonistes, lesquels restant sur le lieu, sont toujours des Instrumens de rebut, destinés à mugir durant les représentations, & à pourrir dans les Intervalles : 6°. le mauvais emplacement du maître qui, sur le devant du Théâtre & tout occupé des Acteurs, ne peut veiller suffisamment sur son *Orchestre* & l'a derrière lui, au lieu de l'avoir sous ses yeux : 7°. le bruit insupportable de son bâton qui couvre & amortit tout l'effet de la Symphonie : 8°. la mauvaise Harmonie de leurs compositions, qui, n'étant jamais pure & choisie, ne fait entendre, au lieu de choses d'effet, qu'un remplissage sourd & confus : 9°. pas assez de Contrebasses & trop de Violoncelles, dont les Sons, traînés à leur manière, étouffent la Mélodie & assomment le Spectateur : 10°. enfin le défaut de Mesure, & le caractère indéterminé de la Musique Françoise, où c'est toujours l'Acteur qui règle l'*Orchestre*, au lieu que l'*Orchestre* doit régler l'Acteur, & où les Dessus menent la Basse, au lieu que la Basse doit mener les Dessus.

OREILLE. *s. f.* Ce mot s'emploie figurément en terme de Musique. Avoir de l'*Oreille*, c'est avoir l'ouïe sensible, fine & juste; en sorte que, soit pour l'intonation, soit pour la Mesure, on soit choqué du moindre défaut, & qu'aussi l'on soit frappé des beautés de l'Art, quand on les entend. On a l'*Oreille* fausse lorsqu'on chante constamment faux, lorsqu'on ne distingue point les Intonations fausses des Intonations justes, ou lorsqu'on n'est point sensible à la précision de la Mesure, qu'on la bat inégale ou à contretemps. Ainsi le mot *Oreille* se prend toujours pour la finesse de la sensation ou pour le jugement du sens. Dans cette acception le mot *Oreille* ne se prend jamais qu'au singulier & avec l'article partitif. *Avoir de l'Oreille*; *il a peu d'Oreille*.

ORGANIQUE. *adj. pris subst. au femin.* C'étoit chez les Grecs cette partie de la Musique qui s'exécutoit sur les Instrumens, & cette partie avoit ses caractères, ses Notes particulières, comme on le voit dans les Tables de Bacchius & d'Alypius. (Voyez MUSIQUE, NOTES.)

ORGANISER le Chant. *v. a.* C'étoit dans le commencement de

l'invention du Contrepoint, insérer quelques Tierces dans une suite de Plain-Chant à l'unisson : de sorte, par exemple, qu'une partie de Chœur chantant ces quatre Notes, *ut re si ut*, l'autre partie chantoit en même temps ces quatre-ci, *ut re re ut*. Il paroît par les exemples cités par l'Abbé le Beuf & par d'autres, que l'*Organisation* ne se pratiquoit guères que sur la Note sensible à l'approche de la finale ; d'où il suit qu'on n'*organisoit* presque jamais que par une Tierce mineure. Pour un Accord si facile & si peu varié, les Chantres qui *Organisoient* ne laissoient pas d'être payés plus cher que les autres.

A l'égard de l'*Organum triplum*, ou *quadruplum*, qui s'appelloit aussi *Triplum* ou *Quadruplum* tout simplément, ce n'étoit autre chose que le même Chant des Parties *organisantes* entonné par des Hautes-Contres à l'Octave des Basses, & par des Dessus à l'Octave des Tailles.

ORTHIEN. *adj.* Le *Nome Orthien* dans la Musique Grecque étoit un Nome Dactylique, inventé, selon les uns, par l'ancien Olympus de Phrygien, & selon d'autres par le Mysien. C'est sur le Nome *Orthien*, disent Hérodote & Aulugelle, que chantoit Arion quand il se précipita dans la mer.

OUVERTURE. *s. f.* Pièce de Symphonie qu'on s'efforce de rendre éclatante, imposante, harmonieuse, & qui sert de début aux Opéra & autres Drames lyriques d'une certaine étendue.

Les *Ouvertures* des Opéra François sont presque toutes calquées sur celles de Lulli. Elles sont composées d'un morceau traînant appellé grave qu'on joue ordinairement deux fois, & d'une Reprise sautillante appellée gaie, laquelle est communément fuguée : plusieurs de ces Reprises rentrent encore dans le grave en finissant.

Il a été un temps où les *Ouvertures* Françoises servoient de modèle dans toute l'Europe. Il n'y a pas soixante ans qu'on faisoit venir en Italie des *Ouvertures* de France pour mettre à la tête des Opéra. J'ai vu même plusieurs anciens Opéra Italiens notés avec une *Ouverture* de Lulli à la tête. C'est de quoi les Italiens ne conviennent pas aujourd'hui que tout a si fort changé ; mais le fait ne laisse pas d'être très-certain.

La Musique instrumentale ayant fait un progrès étonnant depuis une quarantaine d'années, les vieilles ouvertures faites pour des

Symphonistes qui savoient peu tirer parti de leurs Instrumens, ont bien-tôt été laissées aux François, & l'on s'est d'abord contenté d'en garder à-peu-près la disposition. Les Italiens n'ont pas même tardé de s'affranchir de cette gêne, & ils distribuent aujourd'hui leurs *Ouvertures* d'une autre manière. Ils débutent par un morceau saillant & vif, à deux ou quatre temps; puis ils donnent une *Andante* à demi-jeu, dans lequel ils tâchent de déployer toutes les graces du beau Chant, & ils finissent par un brillant *Allegro*, ordinairement à trois Temps.

La raison qu'ils donnent de cette distribution est, que dans un Spectacle nombreux où les Spectateurs font beaucoup de bruit, il faut d'abord les porter au silence & fixer leur attention par un début éclatant qui les frappe. Ils disent que le grave de nos *Ouvertures* n'est entendu ni écouté de personne, & que notre premier coup d'archet, que nous vantons avec tant d'emphase, moins bruyant que l'Accord des Instrumens qui le précède, & avec lequel il se confond, est plus propre à préparer l'Auditeur à l'ennui qu'à l'attention. Ils ajoutent qu'après avoir rendu le Spectateur attentif, il convient de l'intéresser avec moins de bruit par un Chant agréable & flatteur qui le dispose à l'attendrissement qu'on tâchera bien-tôt de lui inspirer; & de déterminer enfin l'*Ouverture* par un morceau d'un autre caractère, qui, tranchant avec le commencement du Drame, marque, en finissant avec bruit, le silence que l'Acteur arrivé sur la Scène exige du Spectateur.

Notre vieille routine d'*Ouvertures* a fait naître en France une plaisante idée. Plusieurs se sont imaginés qu'il y avoit une telle convenance entre la forme des *Ouvertures* de Lulli, & un Opéra quelconque qu'on ne sauroit la changer sans rompre l'Accord du tout: de sorte que, d'un début de Symphonie qui seroit dans un autre goût, tel, par exemple, qu'une *Ouverture* Italienne, ils diront avec mépris, que c'est une Sonate, & non pas une *Ouverture*; comme si toute *Ouverture* n'étoit pas une Sonate.

Je sais bien qu'il seroit à desirer qu'il y eût un rapport propre & sensible entre le caractère d'une *Ouverture* & celui de l'ouvrage qu'elle annonce; mais au lieu de dire que toutes les *Ouvertures* doivent être jettées au même moule, cela dit précisément le contraire. D'ailleurs, si nos Musiciens manquent si souvent de saisir le

vrai rapport de la Musique aux paroles dans chaque morceau, comment saisiront-ils les rapports plus éloignés & plus fins entre l'ordonnance d'une *Ouverture*, & celle du corps entier de l'ouvrage? Quelques Musiciens se sont imaginés bien saisir ces rapports en rassemblant d'avance dans l'*Ouverture* tous les caractères exprimés dans la Pièce, comme s'ils vouloient exprimer deux fois la même action, & que ce qui est à venir fût déja passé. Ce n'est pas cela. L'*Ouverture* la mieux entendue est celle qui dispose tellement les cœurs des Spectateurs, qu'ils s'ouvrent sans effort à l'intérêt qu'on veut leur donner dès le commencement de la Pièce. Voilà le véritable effet que doit produire une bonne *Ouverture* : voilà le plan sur lequel il la faut traiter.

OUVERTURE DU LIVRE, A L'OUVERTURE DU LIVRE. (Voyez LIVRE.)

OXIPYCNI. *adj. plur.* C'est le nom que donnoient les Anciens dans le Genre épais au troisième Son en montant de chaque Tétracorde. Ainsi les Sons *Oxipycni* étoient cinq en nombre. (Voyez APYENI, ÉPAIS, SYSTÈME, TÉTRACORDE.)

P.

P. Par abbréviation, signifie, *Piano*, c'est-à-dire, *Doux*. (Voyez Doux.) Le double PP. signifie, *Pianissimo*, c'est-à-dire, *très-Doux*.

PANTOMIME. *s. f.* Air sur lequel deux ou plusieurs Danseurs exécutent en Danse une Action qui porte aussi le nom de *Pantomime*. Les Airs des *Pantomimes* ont pour l'ordinaire un couplet principal qui revient souvent dans le cours de la Pièce, & qui doit être simple, par la raison dite au mot *Contre-Danse* : mais ce couplet est entremêlé d'autres plus saillans, qui parlent, pour ainsi dire, & font image, dans les situations où le Danseur doit mettre une expression déterminée.

PAPIER RÉGLÉ. On appelle ainsi le papier préparé avec les Portées toutes tracées, pour y noter la Musique. (Voyez PORTÉE.)

Il y a du *Papier réglé* de deux espèces, savoir celui dont le format est plus long que large, tel qu'on l'emploie communément en France, & celui dont le format est plus large que long ; ce dernier est le seul dont on se serve en Italie. Cependant, par une bisarrerie dont j'ignore la cause, les Papetiers de Paris appellent *Papier réglé à la Françoise*, celui dont on se sert en Italie, & *Papier réglé à l'Italienne*, celui qu'on préfère en France.

Le format plus large que long paroît plus commode, soit parce qu'un livre de cette forme se tient mieux ouvert sur un pupitre, soit parce que les Portées étant plus longues on en change moins fréquemment : or, c'est dans ces changemens que les Musiciens sont sujets à prendre une Portée pour l'autre, sur-tout dans les Partitions. (Voyez PARTITION.)

Le *Papier réglé* en usage en Italie est toujours de dix Portées, ni plus ni moins ; & cela fait juste deux Lignes ou Accolades dans les Partitions ordinaires, où l'on a toujours cinq Parties ; savoir, deux Dessus de Violons, la *Viola*, la Partie chantante, & la Basse. Cette division étant toujours la même, & chacun trouvant dans toutes les Partitions sa Partie semblablement placée, passe toujours d'une Accolade à l'autre sans embarras & sans risque de se méprendre. Mais dans les Partitions Françoises où le nombre des Portées n'est fixe & déterminé, ni dans les Pages ni dans les Ac-

colades, il faut toujours hésiter à la fin de chaque Portée pour trouver, dans l'Accolade qui suit, la Portée correspondante à celle où l'on est; ce qui rend le Musicien moins sûr, & l'exécution plus sujette à manquer.

PARADIAZEUXIS, ou DISJONCTION PROCHAINE. *s. f.* C'étoit, dans la Musique Grecque, au rapport du vieux Bacchius, l'Intervalle d'un *Ton* seulement entre les Cordes de deux Tétracordes, & telle est l'espèce de disjonction qui règne entre le Trétracorde Synnéménon, & le Tétracorde Diézeugménon. (*Voyez ces mots.*)

PARAMÈSE. *s. f.* C'étoit, dans la Musique Grecque, le nom de la premiere Corde du Tétracorde Diézeugménon. Il faut se souvenir que le troisième Tétracorde pouvoit être conjoint avec le second; alors sa première Corde étoit la Mèse ou la quatrième Corde du second; c'est-à-dire, que cette Mèse étoit commune aux deux.

Mais quand ce troisième Tétracorde étoit disjoint, il commençoit par la Corde appellée *Paramèse*, laquelle, au lieu de se confondre avec la Mèse, se trouvoit alors un *Ton* plus haut, & ce *Ton* faisoit la disjonction ou distance entre la quatrième Corde ou la plus aiguë du Tétracorde Méson, & la première ou la plus grave du Tétracorde Diézeugménon. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

Paramèse signifie prose de la Mèse; parce qu'en effet la *Paramèse* n'en étoit qu'à un *Ton* de distance, quoiqu'il y eût quelquefois une Corde entre deux. (Voyez TRITE.)

PARANETE. *s. f.* C'est dans la Musique ancienne, le nom donné par plusieurs Auteurs à la troisieme Corde de chacun des trois Tétracordes Synnéménon, Diézeugménon, & Hyperboléon; Corde que quelques-uns ne distinguoient que par le nom du Genre où ces Tétracordes étoient employés. Ainsi la troisième Corde du Tétracorde Hyperboléon, laquelle est appellée Hyperboléon-Diatonos par Aristoxène & Alypius, est appellée *Paranète*-Hyperboléon par Euclide, &c.

PARAPHONIE. *s. f.* C'est, dans la Musique ancienne, cette espèce de Consonnance qui ne résulte pas des mêmes Sons, comme l'Unisson qu'on appelle *Homophonie*; ni de la Réplique des mêmes Sons, comme l'Octave qu'on appelle *Antiphonie*; mais des Sons réellement différens, comme la Quinte & la Quarte, seules *Paraphonies* admises dans cette Musique : car pour la Sixte & la Tierce,

les Grecs ne les mettoient pas au rang des *Paraphonies*, ne les admettant pas même pour Consonnances.

PARFAIT. *adj.* Ce mot dans la Musique, a plusieurs sens. Joint au mot *Accord*, il signfie un Accord qui comprend toutes les Consonnances sans aucune Dissonnance; joint au mot *Cadence*, il exprime celle qui porte la Note sensible, & de la Dominante tombe sur la Finale; joint au mot *Consonnance*, il exprime un Intervalle juste & déterminé, qui ne peut être ni majeur ni mineur : ainsi l'Octave, la Quinte & la Quarte sont des Consonnances parfaites, & ce sont les seules; joint au mot *Mode*, il s'applique à la mesure par une acception qui n'est plus connue & qu'il faut expliquer pour l'intelligence des anciens Auteurs.

Ils divisoient le Temps ou le Mode, par rapport à la Mesure, en *Parfait* ou *Imparfait*, & prétendant que le nombre ternaire étoit plus parfait que le binaire, ce qu'ils prouvoient par la Trinité, ils appelloient Temps ou Mode *Parfait*, celui dont la Mesure étoit à trois Temps, & ils le marquoient par un O ou cercle, quelquefois seul, & quelquefois barré ⏀. Le Temps ou Mode *Imparfait* formoit une Mesure à deux Temps, & se marquoit par un O tronqué ou un C, tantôt seul & tantôt barré ₵. (Voyez Mesure, Mode, Prolation, Temps.)

PARHYPATE. *s. f.* Nom de la Corde qui suit immédiatement l'Hypate du grave à l'aigu. Il y avoit deux *Parhypates* dans le Diagramme des Grecs; savoir, la *Parhypate-Hypaton*, & la *Parhypate-Méson*. Ce mot *Parhypate* signifie *sous-principale* ou *proche la principale*. (Voyez Hypate.)

PARODIE. *s. f.* Air de Symphonie dont on fait un Air chantant en y ajustant des paroles. Dans une Musique bien faite, le Chant est fait sur les paroles, & dans la *Parodie* les paroles sont faites sur le Chant : tous les couplets d'une Chanson, excepté le premier, sont des espèces de *Parodies*; & c'est, pour l'ordinaire, ce que l'on ne sent que trop à la manière dont la Prosodie y est estropiée. (Voyez Chanson.)

PAROLES. *s. f. plur.* C'est le nom qu'on donne au Poëme que le Compositeur met en Musique; soit que ce Poëme soit petit ou grand, soit que ce soit un Drame ou une Chanson. La mode est de dire d'un nouvel Opéra que la Musique en est passable ou

bonne, mais que les *Paroles* en sont détestables : on pourroit dire le contraire des vieux Opéra de Lulli.

PARTIE. *s. f.* C'est le nom de chaque Voix ou Mélodie séparée, dont la réunion forme le Concert. Pour constituer un Accord, il faut que deux Sons au moins se fassent entendre à la fois; ce qu'une seule Voix ne sauroit faire. Pour former, en chantant, une Harmonie ou une suite d'Accords, il faut donc plusieurs Voix : le Chant qui appartient à chacune de ces Voix s'appelle *Partie*, & la collection de toutes les *Parties* d'un même ouvrage, écrites l'une au-dessous de l'autre, s'appelle Partition. (Voy. PARTITION.)

Comme un Accord complet est composé de quatre Sons, il y a aussi, dans la Musique, quatre *Parties* principales dont la plus aiguë s'appelle *Dessus*, & se chante par des Voix de femmes, d'enfans ou de *Musici* : les trois autres sont, la *Haute-Contre*, la *Taille* & la *Basse*, qui toutes appartiennent à des Voix d'hommes. On peut voir, (*Pl.* F. *Fig. 6.*) l'étendue de Voix de chacune de ces *Parties*, & la Clef qui lui appartient. Les Notes blanches montrent les Sons pleins où chaque *Partie* peut arriver tant en haut qu'en bas, & les Croches qui suivent montrent les Sons où la Voix commenceroit à se forcer, & qu'elle ne doit former qu'en passant. Les Voix Italiennes excèdent presque toujours cette étendue dans le haut, sur-tout les Dessus, mais la Voix devient alors une espèce de *Faucet*, & avec quelque art que ce défaut se déguise, c'en est certainement un.

Quelqu'une ou chacune de ces *Parties* se subdivise quand on compose à plus de quatre *Parties*. (Voyez DESSUS, TAILLE, BASSE.)

Dans la première invention du Contrepoint, il n'eut d'abord que deux *Parties*, dont l'une s'appelloit *Tenor*, & l'autre *Discant*. Ensuite on en ajouta une troisième qui prit le nom de *Triplum*; & enfin une quatrième, qu'on appella quelquefois *Quadruplum*, & plus communément *Mottetus*. Ces *Parties* se confondoient & enjamboient très-fréquemment les unes sur les autres : ce n'est que peu-à-peu qu'en s'étendant à l'aigu & au grave, elles ont pris, avec des Diapasons plus séparés & plus fixes, les noms qu'elles ont aujourd'hui.

Il y a aussi des *Parties* instrumentales. Il y a même des Instrumens comme l'Orgue, le Clavecin, la Viole, qui peuvent faire

plusieurs *Parties* à la fois. On divise aussi la Musique Instrumentale en quatre *Parties*, qui répondent à celles de la Musique Vocale, & qui s'appellent *Dessus*, *Quinte*, *Taille*, & *Basse*; mais ordinairement le Dessus se sépare en deux, & la Quinte s'unit avec la Taille, sous le nom commun de *Viole*. On trouvera aussi (*Pl.* F. *Fig.* 7.) les Clefs & l'étendue des quatre *Parties* Instrumentales : mais il faut remarquer que la plupart des Instrumens n'ont pas dans le haut des bornes précises, & qu'on les peut faire démancher autant qu'on veut aux dépens des oreilles des Auditeurs; au lieu que dans le bas ils ont un terme fixe qu'ils ne sauroient passer : ce terme est à la Note que j'ai marquée; mais je n'ai marqué dans le haut que celle où l'on peut atteindre sans démancher.

Il y a des *Parties* qui ne doivent être chantées que par une seule Voix, ou jouées que par un seul Instrument, & celles-là s'appellent *Parties récitantes*. D'autres *Parties* s'exécutent par plusieurs personnes chantant ou jouant à l'Unisson, & on les appelle *Parties concertantes* ou *Parties de Chœur*.

On appelle encore *Partie*, le papier de Musique sur lequel est écrite la *Partie* séparée de chaque Musicien; quelquefois plusieurs chantent ou jouent sur le même papier : mais quand ils ont chacun le leur, comme cela se pratique ordinairement dans les grandes Musiques; alors, quoiqu'en ce sens chaque Concertant ait sa *Partie*, ce n'est pas à dire dans l'autre sens qu'il y ait autant de *Parties* de Concertans, attendu que la même *Partie* est souvent doublée, triplée & multipliée à proportion du nombre total des exécutans.

PARTITION. *s. f.* Collection de toutes les Parties d'une Piece de Musique, où l'on voit, par la réunion des Portées correspondantes, l'Harmonie qu'elles forment entre elles. On écrit pour cela toutes les Parties Portée à Portée, l'une au-dessous de l'autre avec la Clef qui convient à chacune, commençant par les plus aiguës, & plaçant la Basse au-dessous de tout; on les arrange, comme j'ai dit au mot COPISTE, de manière que chaque Mesure d'une Portée soit placée perpendiculairement au-dessus ou au-dessous de la Mesure correspondante des autres Parties, & enfermée dans les mêmes barres prolongées de l'une à l'autre,

afin que l'on puisse voir d'un coup d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Comme dans cette disposition une seule ligne de Musique comprend autant de Portées qu'il y a de Parties, on embrasse toutes ces Portées par un trait de plume qu'on appelle *Accolade*, & qui se tire à la marge au commencement de cette ligne ainsi composée; puis on recommence, pour une nouvelle ligne, à tracer une nouvelle Accolade qu'on remplit de la suite des mêmes Portées écrites dans le même ordre.

Ainsi, quand on veut suivre une Partie, après avoir parcouru la Portée jusqu'au bout, on ne passe pas à celle qui est immédiatement au-dessous : mais on regarde quel rang la Portée que l'on quitte occupe dans son Accolade, on va chercher dans l'Accolade qui suit la Portée correspondante, & l'on y trouve la suite de la même Partie.

L'usage des *Partitions* est indispensable pour composer. Il faut aussi que celui qui conduit un Concert ait la *Partition* sous les yeux pour voir si chacun suit sa Partie, & remettre ceux qui peuvent manquer : elle est même utile à l'Accompagnateur pour bien suivre l'Harmonie; mais quant aux autres Musiciens, on donne ordinairement à chacun sa Partie séparée, étant inutile pour lui de voir celle qu'il n'exécute pas.

Il y a pourtant quelques cas où l'on joint dans une Partie séparée d'autres Parties en *Partition* partielle, pour la commodité des exécutans. 1°. Dans les Parties vocales, on note ordinairement la Basse continue en *Partition* avec chaque Partie récitante, soit pour éviter au Chanteur la peine de compter ses pauses en suivant la Basse, soit pour qu'il se puisse accompagner lui-même en répétant ou récitant sa Partie. 2°. Les deux Parties d'un Duo chantant se notent en *Partition* dans chaque Partie séparée, afin que chaque Chanteur, ayant sous les yeux tout le Dialogue, en saisisse mieux l'esprit, & s'accorde plus aisément avec sa contre-Partie. 3°. Dans les Parties Instrumentales, on a soin, pour les Récitatifs obligés, de noter toujours la Partie chantante en *Partition* avec celle de l'Instrument, afin que dans ces alternatives de Chant non mesuré & de Symphonie mesurée, le Symphoniste prenne juste le temps des Ritournelles sans enjamber & sans retarder.

PARTITION est encore, chez les Facteurs d'Orgue & de Clavecin, une règle pour accorder l'Instrument, en commençant par une Corde ou un Tuyau de chaque Touche dans l'étendue d'une Octave ou un peu plus, prise vers le milieu du Clavier; & sur cette Octave ou *Partition* l'on accorde, après, tout le reste. Voici comment on s'y prend pour former la *Partition*.

Sur un Son donné par un Instrument dont je parlerai au mot *Ton*, l'on accorde à l'Unisson ou à l'Octave le C *sol ut* qui appartient à la Clef de ce nom, & qui se trouve au milieu du Clavier ou à-peu-près. On accorde ensuite le *sol*, Quinte aiguë de cet *ut*; puis le *re*, Quinte aiguë de ce *sol*; après quoi l'on redescend à l'Octave de ce *re*, à côté du premier *ut*. On remonte à la Quinte *la*, puis encore à la Quinte *mi*. On redescend à l'Octave de ce *mi*, & l'on continue de même, montant de Quinte en Quinte, & redescendant à l'Octave lorsqu'on avance trop à l'aigu. Quand on est parvenu au *sol* Dièse, on s'arrête.

Alors on reprend le premier *ut*, & l'on accorde son Octave aiguë; puis la Quinte grave de cette Octave *fa*; l'Octave aiguë de ce *fa*; ensuite le *si* Bémol, Quinte de cette Octave; enfin le *mi* Bémol, Quinte grave de ce *si* Bémol : l'Octave aiguë duquel *mi* Bémol doit faire Quinte juste à-peu-près avec le *la* Bémol ou *sol* Dièse précédemment accordé. Quand cela arrive, la Partition est juste; autrement elle est fausse, & cela vient de n'avoir pas bien suivi les règles expliquées au mot *Tempérament*. (Voyez *Pl.* F. *Fig.* 8.) la succession d'Accords qui forme la *Partition*.

La *Partition* bien faite, l'accord du reste est très-facile, puisqu'il n'est plus question que d'Unissons & d'Octaves pour achever d'accorder tout le Clavier.

PASSACAILLE. *s. f.* Espèce de Chaconne dont le Chant est plus tendre & le mouvement plus lent que dans les Chaconnes ordinaires. (Voyez CHACONNE.) Les *Passacailles* d'Armide & d'Issé sont célèbres dans l'Opéra François.

PASSAGE. *s. m.* Ornement dont on charge un trait de Chant, pour l'ordinaire assez court; lequel est composé de plusieurs Notes ou Diminutions qui se chantent ou se jouent très-légérement. C'est ce que les Italiens appellent aussi *Passo*. Mais tout Chanteur en

en Italie est obligé de savoir composer des *Passi*, au lieu que la plupart des Chanteurs François ne s'écartent jamais de la Note, & ne font de *Passages* que ceux qui sont écrits.

PASSE-PIED. *s. m.* Air d'une Danse de même nom, fort commune, dont la mesure est triple, se marque $\frac{3}{8}$, & se bat à un Temps. Le mouvement en est plus vif que celui du Menuet, le caractère de l'Air à-peu-près semblable; excepté que le *Passe-pied* admet la syncope, & que le Menuet ne l'admet pas. Les Mesures de chaque Reprise y doivent entrer de même en nombre pairement pair. Mais l'Air du *Passe-pied*, au lieu de commenoer sur le *Frappé* de la Mesure, doit, dans chaque Reprise, commencer sur la croche qui le précède.

PASTORALE. *s. f.* Opéra champêtre dont les Personnages sont des Bergers, & dont la Musique doit être assortie à la simplicité de goût & de mœurs qu'on leur suppose.

Une *Pastorale* est aussi une Pièce de Musique faite sur des paroles relatives à l'état *Pastoral*, ou un Chant qui imite celui des Bergers, qui en a la douceur, la tendresse & le naturel; l'Air d'une Danse composée dans le même caractère s'appelle aussi *Pastorale*.

PASTORELLE. *s. f* Air Italien dans le genre Pastoral. Les Airs François appellés Pastorales, sont ordinairement à deux Temps, & dans le caractère de Musette. Les *Pastorelles* Italiennes ont plus d'accent, plus de grace, autant de douceur & moins de fadeur. Leur Mesure est toujours le six-huit.

PATHÉTIQUE. *adj.* Genre de Musique dramatique & théatral, qui tend à peindre & à émouvoir les grandes passions, & plus particuliérement la douleur & la tristesse. Toute l'expression de la Musique Françoise, dans le genre *Pathétique*, consiste dans les Sons traînés, renforcés, glapissans, & dans une telle lenteur de mouvement, que tout sentiment de la Mesure y soit effacé. De-là vient que les François croient que tout ce qui est lent est *Pathétique*, & que tout ce qui est *Pathétique* doit être lent. Ils ont même des Airs qui deviennent gais & badins, ou tendres & *Pathétiques*, selon qu'on les chante vîte ou lentement. Tel est un Air si connu dans tout Paris, auquel on donne le premier caractère sur ces paroles : *Il y a trente ans que mon cotillon traîne*, &c. & le second sur celles-ci : *Quoi : vous partez sans que rien vous ar-*

rête, &c. C'est l'avantage de la Mélodie Françoise; elle sert à tout ce qu'on veut. *Fiet avis, &, cum volet, arbor.*

Mais la Musique Italienne n'a pas le même avantage : chaque Chant, chaque Mélodie a son caractère tellement propre, qu'il est impossible de l'en dépouiller. Son *Pathétique* d'Accent & de Mélodie se fait sentir en toute sorte de Mesure, & même dans les Mouvemens les plus vifs. Les Airs François changent de caractère selon qu'on presse ou qu'on ralentit le mouvement : chaque Air Italien a son Mouvement tellement déterminé, qu'on ne peut l'altérer sans anéantir la Mélodie. L'Air ainsi défiguré ne change pas son caractère, il le perd; ce n'est plus du Chant, ce n'est rien.

Si le caractère du *Pathétique* n'est pas dans le mouvement, on ne peut pas dire non plus qu'il soit dans le Genre, ni dans le Mode, ni dans l'Harmonie; puisqu'il y a des morceaux également *Pathétiques* dans les trois Genres, dans les deux Modes, & dans toutes les Harmonies imaginables. Le vrai *Pathétique* est dans l'Accent passionné, qui ne se détermine point par les règles; mais que le génie trouve & que le cœur sent, sans que l'Art puisse, en aucune manière, en donner la loi.

PATTE A RÉGLER. *s. f.* On appelle ainsi un petit instrument de cuivre, composé de cinq petites rainures également espacées, attachées à un manche commun, par lesquelles on trace à la fois sur le papier, & le long d'une règle, cinq lignes parallèles qui forment une Portée. (Voyez PORTÉE.)

PAVANE. *s. f.* Air d'une Danse ancienne du même nom, laquelle depuis long-temps n'est plus en usage. Ce nom de *Pavane* lui fut donné parce que les figurans faisoient, en se regardant, une espèce de roue à la manière des Paons. L'Homme se servoit, pour cette roue, de sa cape & de son épée qu'il gardoit dans cette Danse, & c'est par allusion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *se pavaner*.

PAUSE. *s. f.* Intervalle de temps qui, dans l'exécution, doit se passer en silence par la Partie où la *Pause* est marquée. (Voyez TACET, SILENCE.)

Le nom de *Pause* peut s'appliquer à des Silences de différentes durées, mais communément il s'entend d'une mesure pleine. Cette *Pause* se marque par un demi-Bâton qui, partant d'une des lignes

intérieures de la Portée, descend jusqu'à la moitié de l'espace compris entre cette ligne & la ligne qui est immédiatement au-dessous. Quand on a plusieurs *Pauses* à marquer, alors on doit se servir des figures dont j'ai parlé au mot Bâton, & qu'on trouve marquées *Pl.* D. *Fig.* 9.

A l'égard de la *demi Pause*, qui vaut une Blanche, ou la moitié d'une Mesure à quatre Temps, elle se marque comme la *Pause* entière, avec cette différence que la *Pause* tient à une ligne par le haut, que la *demi-Pause* y tient par le bas. Voyez, dans la même Figure 9, la distinction de l'une & de l'autre.

Il faut remarquer que la *Pause* vaut toujours une Mesure juste, dans quelque espèce de Mesure qu'on soit; au lieu que la *demi-Pause* a une valeur fixe & invariable : de sorte que, dans toute Mesure, qui vaut plus ou moins d'une Ronde ou de deux Blanches, on ne doit point se servir de la *demi-Pause* pour marquer une demi-Mesure, mais des autres silences qui en expriment la juste valeur.

Quant à cette autre espèce de *Pause* connue dans nos anciennes Musiques sous le nom de *Pauses initiales*, parce qu'elles se plaçoient après la Clef, & qui servoient, non à exprimer des Silences, mais à déterminer le Mode ; ce nom de *Pauses* ne leur fut donné qu'abusivement : c'est pourquoi je renvoie sur cet article aux mots *Bâtons* & *Mode*.

PAUSER. *v. n.* Appuyer sur une syllabe en chantant. On ne doit *Pauser* que sur les syllabes longues, & l'on ne *Pause* jamais sur les *e* muets.

PÉAN. *s. m.* Chant de victoire parmi les Grecs, en l'honneur des Dieux, & sur-tout d'Apollon.

PENTACORDE. *s. m.* C'étoit chez les Grecs tantôt un Instrument à cinq cordes, & tantôt un ordre ou systême formé de cinq Sons : c'est en ce dernier sens que la Quinte ou Diapente s'appelloit quelquefois *Pentacorde*.

PENTATONON. *s. m.* C'étoit dans la Musique ancienne le nom d'un Intervalle que nous appellons aujourd'hui Sixte-superflue. (Voyez SIXTE.) Il est composé de quatre Tons, d'un semi-Ton majeur & d'un semi-Ton mineur, d'où lui vient le nom de *Pentatonon*, qui signifie *cinq tons*.

PERFIDIE. *s. f.* Terme emprunté de la Musique Italienne, & qui signifie une certaine affectation de faire toujours la même chose, de poursuivre toujours le même dessein, de conserver le même Mouvement, le même caractère de Chant, les mêmes Passages, les mêmes figures de Notes. (Voyez DESSEIN, CHANT, MOUVEMENT.) Telles sont les Basses-contraintes; comme celles des anciennes Chaconnes, & une infinité de manières d'Accompagnement contraint ou *Perfidié*, *Perfidiato*, qui dépendent du caprice des Compositeurs.

Ce terme n'est point usité en France, & je ne sais s'il a jamais été écrit en ce sens ailleurs que dans le Dictionnaire de Brossard.

PÉRIELÈSE. *s. f.* Terme de Plain-Chant. C'est l'interposition d'une ou plusieurs Notes dans l'intonation de certaines pièces de Chant, pour en assurer la Finale, & avertir le Chœur que c'est à lui de reprendre & poursuivre ce qui suit.

La *Périelèse* s'appelle autrement *Cadence* ou *petite Neume*, & se fait de trois manières; savoir, 1°. Par *Circonvolution*. 2°. Par *Intercidence* ou *Diaptose*. 3°. Ou par simple *Duplication*. Voyez ces mots.

PERIPHERÈS. *s. f.* Terme de la Musique Grecque, qui signifie une suite de Notes tant ascendantes que descendantes, & qui reviennent, pour ainsi dire, sur elles-mêmes. La *Peripherès* étoit formée de l'*Anacamptos* & de l'*Euthia*.

PETTEIA. *s. f.* Mot Grec qui n'a point de correspondant dans notre langue, & qui est le nom de la dernière des trois parties dans lesquelles on subdivise la Mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

La *Petteia* est, selon Aristide Quintilien, l'art de discerner les Sons dont on doit faire ou ne pas faire usage, ceux qui doivent être plus ou moins fréquens, ceux par où l'on doit commencer & ceux par où l'on doit finir.

C'est la *Petteia* qui constitue les Modes de la Musique; elle détermine le Compositeur dans le choix du genre de Mélodie relatif au mouvement qu'il veut peindre ou exciter dans l'ame, selon les personnes & selon les occasions. En un mot la *Petteia*, partie de l'Hermosménon qui regarde la Mélodie, est à cet égard ce que les Mœurs sont en Poésie.

On ne voit pas ce qui a porté les anciens à lui donner ce nom, à

moins qu'ils ne l'aient pris de πεττεία leur jeu d'Échecs; la *Petteia* dans la Musique étant une règle pour combiner & arranger les Sons comme le jeu d'Échecs en est une autre pour arranger les Pièces appellées πεττοί, *Calculi*.

PHILÉLIE. *s. f.* C'étoit chez les Grecs une sorte d'Hymne ou de Chanson en l'honneur d'Apollon. (Voyez CHANSON.)

PHONIQUE. *s. f.* Art de traiter & combiner les Sons sur les principes de l'Acoustique. (Voyez ACOUSTIQUE.)

PHRASE. *s. f.* Suite de Chant ou d'Harmonie qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé, & qui se termine sur un repos par une Cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux espèces de *Phrases* musicales. En Mélodie la *Phrase* est constituée par le Chant, c'est-à-dire, par une suite de Sons tellement disposés, soit par rapport au Ton, soit par rapport au Mouvement, qu'ils fassent un tout bien lié, lequel aille se résoudre sur une Corde essentielle du mode où l'on est.

Dans l'Harmonie, la *Phrase* est une suite régulière d'Accords tous liés entr'eux par des Dissonnances exprimées ou sous-entendues; laquelle se résout sur une Cadence absolue, & selon l'espèce de cette Cadence : selon que le sens en est plus ou moins achevé, le repos est aussi plus ou moins parfait.

C'est dans l'invention des *Phrases* musicales, dans leurs proportions, dans leur entrelacement, que consistent les véritables beautés de la Musique. Un Compositeur qui ponctue & phrase bien, est un homme d'esprit : un Chanteur qui sent, marque bien ses *Phrases* & leur accent, est un homme de goût : mais celui qui ne sait voir & rendre que les Notes, les Tons, les Temps, les Intervalles, sans entrer dans le sens des *Phrases*, quelque sûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un Croque-sol.

PHRYGIEN. *adj.* Le Mode *Phrygien* est un des quatre principaux & plus anciens Modes de la Musique des Grecs. Le caractère en étoit ardent, fier, impétueux, véhément, terrible. Aussi étoit-ce, selon Athénée, sur le Ton ou Mode *Phrygien* que l'on sonnoit les Trompettes & autres Instrumens militaires.

Ce Mode inventé, dit-on, par Marsias Phrygien, occupe le milieu entre le Lydien & le Dorien; & sa Finale est à un *Ton* de distance de celles de l'un & de l'autre.

PIÈCE. *s. f.* Ouvrage de Musique d'une certaine étendue, quelquefois d'un seul morceau & quelquefois de plusieurs, formant un ensemble & un tout fait pour être exécuté de suite. Ainsi une Ouverture est une *Pièce*, quoique composée de trois morceaux, & un Opéra même est une *Pièce*, quoique divisé par Actes. Mais outre cette acception générique, le mot *Pièce* en a une plus particulière dans la Musique Instrumentale, & seulement pour certains Instrumens, tels que la Viole & le Clavecin. Par exemple, on ne dit point une *Pièce de Violon*; l'on dit *une Sonate* : & l'on ne dit guères une Sonate de Clavecin; l'on dit *une Pièce.*

PIED. *s. m.* Mesure de Temps ou de quantité, distribuée en deux ou plusieurs valeurs égales ou inégales. Il y avoit dans l'ancienne Musique cette différence des Temps aux *Pieds*, que les Temps étoient comme les Points ou élémens indivisibles, & les *Pieds* les premiers composés de ces élémens. Les *Pieds*, à leur tour, étoient les élémens du Mètre ou du Rhythme.

Il y avoit des *Pieds* simples, qui pouvoient seulement se diviser en Temps, & de composés, qui pouvoient se diviser en d'autres *Pieds*, comme le Choriambe, qui pouvoit se résoudre en un Trochée & un Iambe. L'Ionique en un Pyrrique & un Spondée, &c.

Il y avoit des *Pieds* Rhythmiques, dont les quantités relatives & déterminées étoient propres à établir des rapports agréables, comme égales, doubles, sesquialtères, sesquitierces, &c. & de non Rhythmiques, entre lesquels les rapports étoient vagues, incertains, peu sensibles; tels, par exemple, qu'on en pourroit former de mots François, qui, pour quelques syllabes brèves ou longues, en ont une infinité d'autres sans valeur indéterminée, ou qui, brèves ou longues seulement dans les règles des Grammairiens, ne sont senties comme telles, ni par l'oreille des Poëtes, ni dans la pratique du Peuple.

PINCÉ. *s. m.* Sorte d'agrément propre à certains Instrumens, & surtout au Clavecin : il se fait, en battant alternativement le Son de la Note écrite avec le Son de la Note inférieure, & observant de commencer & finir par la Note qui porte le *Pincé.* Il y a cette différence du *Pincé* au Tremblement ou Trille que celui-ci se bat avec la Note supérieure, & le *Pincé* avec la Note inférieure. Ainsi le Trille sur *ut* se bat sur l'*ut* & sur le *re*, & le

Pincé fur le même *ut*, fe bat fur l'*ut* & fur le *fi*. Le *Pincé* eft marqué, dans les Pièces de Couperin, avec une petite croix fort femblable à celle avec laquelle on marque le Trille dans la Mufique ordinaire. Voyez les fignes de l'un & de l'autre à la tête des Pièces de cet Auteur.

PINCER. *v. a.* C'eft employer les doigts au lieu de l'Archet pour faire fonner les Cordes d'un Inftrument. Il y a des Inftrumens à Cordes qui n'ont point d'Archet, & dont on ne joue qu'en les *pinçant*; tels font le Siftre, le Luth, la Guittarre: mais on pince auffi quelquefois ceux où l'on fe fert ordinairement de l'Archet, comme le Violon & le Violoncelle; & cette manière de jouer, prefque inconnue dans la Mufique Françoife, fe marque dans l'Italienne par le mot *Pizzicato*.

PIQUÉ. *adj. pris adverbialement.* Manière de jouer en pointant les Notes, & marquant fortement le Pointé.

Notes *piquées* font des fuites de Notes montant ou defcendant diatoniquement, ou rebattues fur le même Degré, fur chacune defquelles on met un Point, quelquefois un peu allongé pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'Archet fecs & détachés, fans retirer ou repouffer l'Archet, mais en le faifant paffer en frappant & fautant fur la Corde autant de fois qu'il y a de Notes, dans le même fens qu'on a commencé.

PIZZICATO. Ce mot écrit dans les Mufiques Italiennes avertit qu'il faut *Pincer*. (Voyez PINCER.)

PLAGAL. *adj.* Ton ou Mode *Plagal*. Quand l'Octave fe trouve divifée arithmétiquement, fuivant le langage ordinaire; c'eft-à-dire, quand la Quarte eft au grave & la Quinte à l'aigu, on dit que le Ton eft *Plagal*, pour le diftinguer de l'Authentique où la Quinte eft au grave & la Quarte à l'aigu.

Suppofons l'Octave *A a* divifée en deux parties par la Dominante *E*, fi vous modulez entre les deux *la* dans l'efpace d'une Octave, & que vous faffiez votre Finale fur l'un de ces *la*, votre Mode eft *Authentique*. Mais fi, modulant de même entre ces deux *la*, vous faites votre Finale fur la Dominante *mi*, qui eft intermédiaire, ou que modulant de la Dominante à fon Octave, vous faffiez la Finale fur la Tonique intermédiaire, dans ces deux cas le Mode eft *Plagal*.

Voilà toute la différence, par laquelle on voit que tous les Tons sont réellement authentiques, & que la distinction n'est que dans le Diapason du Chant & dans le choix de la Note sur laquelle on s'arrête, qui est toujours la Tonique dans l'Authentique, & le plus souvent la Dominante dans le *Plagal.*

L'étendue des Voix, & la division des Parties a fait disparoître ces distinctions dans la Musique; & on ne les connoît plus que dans le Plain-Chant. On y compte quatre Tons *Plagaux* ou Collatéraux; savoir, le second, le quatrième, le sixième & le huitième; tous ceux dont le nombre est pair. (Voyez TONS DE L'ÉGLISE.)

PLAIN-CHANT. *s. m.* C'est le nom qu'on donne dans l'Église Romaine au Chant Ecclésiastique. Ce Chant, tel qu'il subsiste encore aujourd'hui, est un reste bien défiguré, mais bien précieux, de l'ancienne Musique Grecque, laquelle, après avoir passé par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ses premières beautés. Il lui en reste assez pour être de beaucoup préférable, même dans l'état où il est actuellement, & pour l'usage auquel il est destiné, à ces Musiques efféminées & théatrales, ou maussades & plattes, qu'on y substitue en quelques Églises, sans gravité, sans goût, sans convenance, & sans respect pour le lieu qu'on ose ainsi profaner.

Le temps où les Chrétiens commencerent d'avoir des Églises & d'y chanter des Pseaumes & d'autres Hymnes, fut celui où la Musique avoit déja perdu presque toute son ancienne énergie par un progrès dont j'ai exposé ailleurs les causes. Les Chrétiens s'étant saisis de la Musique dans l'état où ils la trouverent, lui ôterent encore la plus grande force qui lui étoit restée; savoir, celle du Rhythme & du Mètre, lorsque, des vers auxquels elle avoit toujours été appliquée, ils la transporterent à la prose des Livres Sacrés, ou à je ne sais quelle barbare Poésie, pire pour la Musique que la prose même. Alors l'une des deux parties constitutives s'évanouit, & le Chant se trainant, uniformement & sans aucune espèce de Mesure, de Notes en Notes presque égales, perdit avec sa marche rhythmique & cadencée toute l'énergie qu'il en recevoit. Il n'y eut plus que quelques Hymnes dans lesquelles, avec la Prosodie & la quantité des Pieds, conservés, on sentit

tit encore un peu la cadence du vers; mais ce ne fut plus là le caractère général du *Plain-Chant*, dégénéré le plus souvent en une Pſalmodie toujours monotone & quelquefois ridicule, ſur une Langue telle que la Latine, beaucoup moins harmonieuſe & accentuée que la Langue Grecque.

Malgré ces pertes ſi grandes, ſi eſſentielles, le *Plain-Chant* conſervé d'ailleurs par les Prêtres dans ſon caractère primitif, ainſi que tout ce qui eſt extérieur & cérémonie dans leur Egliſe, offre encore aux connoiſſeurs de précieux fragmens de l'ancienne Mélodie & de ſes divers Modes, autant qu'elle peut ſe faire ſentir ſans Meſure & ſans rhythme, & dans le ſeul Genre Diatonique qu'on peut dire n'être, dans ſa pureté, que le *Plain-Chant*. Les divers Modes y conſervent leurs deux diſtinctions principales; l'une par la différence des Fondamentales ou Toniques; & l'autre par la différente poſition des deux ſemi-Tons, ſelon le Degré du ſyſtême Diatonique naturel où ſe trouve la Fondamentale, & ſelon que le Mode Authentique ou Plagal repréſente les deux Tétracordes conjoints ou disjoints. (Voyez SYSTÊMES, TÉTRACORDES, TONS DE L'ÉGLISE.)

Ces Modes, tels qu'ils nous ont été tranſmis dans les anciens Chants Eccléſiaſtiques, y conſervent une beauté de caractère & une variété d'affections bien ſenſibles aux connoiſſeurs non prévenus, & qui ont conſervé quelque jugement d'oreille pour les ſyſtêmes mélodieux établis ſur des principes différens des nôtres: mais on peut dire qu'il n'y a rien de plus ridicule & de plus plat que ces *Plains-Chants* accommodés à la moderne, prétintaillés des ornemens de notre Muſique, & modulés ſur les Cordes de nos Modes: comme ſi l'on pouvoit jamais marier notre ſyſtême harmonique avec celui des Modes anciens, qui eſt établi ſur des principes tout différens. On doit ſavoir gré aux Évêques, Prévôts & Chantres qui s'oppoſent à ce barbare mélange, & deſirer, pour le progrès & la perfection d'un Art; qui n'eſt pas, à beaucoup près, au point où l'on croit l'avoir mis, que ces précieux reſtes de l'antiquité ſoient fidélement tranſmis à ceux qui auront aſſez de talent & d'autorité pour en enrichir le ſyſtême moderne. Loin qu'on doive porter notre Muſique dans le *Plain-Chant*, je ſuis perſuadé qu'on gagneroit à tranſporter le *Plain-Chant* dans

notre Musique; mais il faudroit avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, & sur-tout être exempt de préjugés.

Le *Plain-Chant* ne se note que sur quatre lignes, & l'on n'y emploie que deux Clefs; savoir la Clef d'*ut* & la Clef de *fa*; qu'une seule Transposition, savoir un Bémol; & que deux figures de Notes, savoir la Longue ou Quarrée, à laquelle on ajoute quelquefois une queue, & la Brève qui est en losange.

Ambroise, Archevêque de Milan, fut, à ce qu'on prétend, l'inventeur du *Plain-Chant*; c'est-à-dire, qu'il donna le premier une forme & des règles au Chant Ecclésiastique pour l'approprier mieux à son objet, & le garantir de la barbarie & du dépérissement où tomboit de son temps la Musique. Grégoire, Pape, le perfectionna & lui donna la forme qu'il conserve encore aujourd'hui à Rome & dans les autres Églises où se pratique le Chant Romain. L'Église Gallicane n'admit qu'en partie avec beaucoup de peine & presque par force le Chant Grégorien. L'extrait suivant d'un Ouvrage du Temps même, imprimé à Francfort en 1594, contient le détail d'une ancienne querelle sur le *Plain-Chant*, qui s'est renouvellée de nos jours sur la Musique, mais qui n'a pas eu la même issue. Dieu fasse paix au grand Charlemagne.

» Le très-pieux Roi Charles étant retourné célébrer la Pâque à Rome avec le Seigneur Apostolique, il s'émut, durant les fêtes, une querelle entre les Chantres Romains & les Chantres François. Les François prétendoient chanter mieux & plus agréablement que les Romains. Les Romains, se disant les plus savans dans le Chant ecclésiastique, qu'ils avoient appris du Pape Saint Grégoire, accusoient les François de corrompre, écorcher & défigurer le vrai Chant. La dispute ayant été portée devant le Seigneur Roi, les François qui se tenoient forts de son appui, insultoient aux Chantres Romains. Les Romains, fiers de leur grand savoir, & comparant la Doctrine de Saint Grégoire à la rusticité des autres, les traitoient d'ignorans, de rustres, de sots, & de grosses bêtes. Comme cette altercation ne finissoit point, le très-pieux Roi Charles dit à ses Chanteurs : déclarez-nous quelle est l'eau la plus pure & la meilleure, celle qu'on prend à la source vive d'une fontaine, ou celle des rigoles qui n'en découlent que de bien loin? Ils dirent tous que l'eau de la source étoit la plus

pure & celle des rigoles d'autant plus altérée & sale qu'elle venoit de plus loin. Remontez donc, reprit le Seigneur Roi Charles, à la fontaine de Saint Grégoire dont vous avez évidemment corrompu le Chant. Ensuite le Seigneur Roi demanda au Pape Adrien des Chantres pour corriger le Chant François, & le Pape lui donna Théodore & Benoît, deux Chantres très-savans & instruits par Saint Grégoire même : il lui donna aussi des Antiphoniers de Saint Grégoire qu'il avoit notés lui-même en Note Romaine. De ces deux Chantres, le Seigneur Roi Charles, de retour en France, en envoya un à Metz & l'autre à Soissons, ordonnant à tous les Maîtres de Chant des Villes de France de leur donner à corriger les Antiphoniers, & d'apprendre d'eux à Chanter. Ainsi furent corrigés les Antiphoniers François que chacun avoit altérés par des additions & retranchemens à sa mode, & tous les Chantres de France apprirent le Chant Romain, qu'ils appellent maintenant Chant François ; mais quant aux Sons tremblans, flattés, battus, coupés dans le Chant, les François ne purent jamais bien le rendre, faisant plutôt des chevrottemens que des roulemens, à cause de la rudesse naturelle & barbare de leur gosier. Du reste, la principale école de Chant demeura toujours à Metz, & autant le Chant Romain surpasse celui de Metz, autant le Chant de Metz surpasse celui des autres écoles Françoises. Les Chantres Romains apprirent de même aux Chantres François à s'accompagner des Instrumens ; & le Seigneur Roi Charles, ayant derechef amené avec soi en France des Maîtres de Grammaire & de calcul, ordonna qu'on établit par-tout l'étude des Lettres ; car avant ledit Seigneur Roi l'on n'avoit en France aucune connoissance des Arts libéraux. »

Ce passage est si curieux que les Lecteurs me sauront gré, sans doute, d'en transcrire ici l'original.

Et reversus est Rex piissimus Carolus, & celebravit Romæ Pascha cum Domino Apostolico. Ecce orta est contentio per dies festos Paschæ inter Cantores Romanorum & Gallorum. Dicebant se Galli meliùs cantare & pulchriùs quàm Romani. Dicebant se Romani doctissimè cantilenas ecclesiasticas proferre, sicut Docti fuerant à Sancto Gregorio Papâ, Gallos corruptè cantare, & cantilenam sanam destruendo dilacerare. Quæ contentio ante Dominum Regem

Carolum pervenit. Galli verò propter securitatem Domini Regis Caroli valdè exprobrabant Cantoribus Romanis, Romani verò propter authoritatem magnæ doctrinæ eos stultos, rusticos & indoctos velut bruta animalia affirmabant, & doctrinam Sancti Gregorii præferebant rusticitati eorum: & cum altercatio de neutrâ parte finiret, ait Domus piissimus Rex Carolus ad suos Cantores: Dicite palàm quis purior est, & quis melior, aut fons vivus, aut rivuli ejus longe decurrentes? Responderunt omnes unâ voce, fontem, velut caput & originem, puriorem esse; rivulos autem ejus quantò longiùs à fonte recesserint, tantò turbulentos & sordibus ac immunditiis corruptos; & ait Domnus Rex Carolus: Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii, quia manifestè corrupistis cantilenam ecclesiasticam. Mox petiit Domnus Rex Carolus ab Adriano Papâ Cantores qui Franciam corrigerent de Cantu. At ille dedit ei Theodorum & Benedictum doctissimos Cantores qui à Sancto Gregorio eruditi fuerant, tribuitque Antiphonarios Sancti Gregorii, quos ipse notaverat notâ Romanâ: Domnus verò Rex Carolus revertens in Franciam misit unum Cantorem in Metis Civitate, alterum in Suessonis Civitate, præcipiens de omnibus Civitatibus Franciæ Magistros scholæ Antiphonarios eis ad corrigendum tradere, & ab eis discere cantare. Correcti sunt ergò Antiphonarii Francorum, quos unusquisque pro suo arbitrio vitiaverat, addens vel minuens; & omnes Franciæ Cantores didicerunt notam Romanam quam nunc vocant notam Franciscam: excepto quòd tremulas vel vinnulas, sive collisibiles vel secabiles voces in Cantu non poterant perfectè exprimere Franci, naturali voce barbaricâ frangentes in gutture voces, quàm potiùs exprimentes. Majus autem Magisterium Cantandi in Metis remansit; quantùmque Magisterium Romanum superat Metense in arte Cantandi, tantò superat Metensis Cantilena cæteras scholas Gallorum. Similiter erudierunt Romani Cantores supradictos Cantores Francorum in arte organandi; & Domnus Rex Carolus iterùm à Româ artis grammaticæ & computatoriæ Magistros secum adduxit in Franciam, & ubique studium litterarum expandere jussit. Ante ipsum enim Domnum Regem Carolum in Galliâ nullum studium fuerat liberalium Artium. Vide Annal. & Hist. Francor. ab an. 708. ad an. 990. Scriptores coætaneos. impr. Francofurti 1594. sub vitâ Caroli magni.

PLAINTE, *s. f.* (Voyez ACCENT.)

PLEINT-CHANT. (Voyez PLAINT-CHANT.)

PLEIN-JEU, se dit du Jeu de l'Orgue, lorsqu'on a mis tous les registres, & aussi lorsqu'on remplit toute l'Harmonie; il se dit encore des Instrumens d'archet, lorsqu'on en tire tout le Son qu'ils peuvent donner.

PLIQUE. *s. f. Plica*, sorte de Ligature dans nos anciennes Musiques. La *Plique* étoit un signe de retardement ou de lenteur (*signum morositatis*, dit Muris.) Elle se faisoit en passant d'un Son à un autre, depuis le semi-Ton jusqu'à la Quinte, soit en montant, soit en descendant; & il y en avoit de quatre sortes. 1. La *Plique* longue ascendante est une figure quadrangulaire avec un seul trait ascendant à droite, ou avec deux traits dont celui de la droite est le plus grand. 2. La *Plique* longue descendante a deux traits descendans dont celui de la droite est le plus grand. 3. La *Plique* brève ascendante a le trait montant de la gauche plus long que celui de la droite. 4. Et la descendante a le trait descendant de la gauche plus grand que celui de la droite.

POINCT ou POINT. *s. m.* Ce mot en Musique signifie plusieurs choses différentes.

Il y a dans nos vieilles Musiques six sortes de *Points*, savoir; *Point* de perfection, *Point* d'impression, *Point* d'accroissement, *Point* de division, *Point* de translation, & *Point* d'altération.

I. Le *Point* de perfection appartient à la division ternaire. Il rend parfaite toute Note suivie d'une autre Note moindre de la moitié par sa figure: alors, par la force du *Point* intermédiaire, la Note précédente vaut le triple au lieu du double de celle qui suit.

II. Le *Point* d'imperfection placé à la gauche de la Longue, diminue sa valeur, quelquefois d'une Ronde ou semi-Brève, quelquefois de deux. Dans le premier cas, on met une Ronde entre la Longue & le *Point*; dans le second, on met deux Rondes à la droite de la Longue.

III. Le *Point* d'accroissement appartient à la division binaire, & entre deux Notes égales, il fait valoir celle qui précède le double de celle qui suit.

IV. Le *Point* de division se met avant une semi-Brève suivie d'une Brève dans le Temps parfait. Il ôte un Temps à cette Brève, & fait qu'elle ne vaut plus que deux Rondes au lieu de trois.

V. Si une Ronde entre deux *Points* se trouve suivie de deux ou plusieurs Brèves en Temps imparfait, le second point transfère la signification à la dernière de ces Brèves, la rend parfaite & la fait valoir trois Temps. C'est le *Point* de translation.

VI. Un *Point* entre deux Rondes, placées elles-mêmes entre deux Brèves ou Quarrées dans le Temps parfait, ôte un Temps à chacune de ces deux Brèves; de sorte que chaque Brève ne vaut plus que deux Rondes, au lieu de trois. C'est le *Point* d'altération.

Ce même *Point* devant une Ronde suivie de deux autres Rondes entre deux Brèves ou Quarrées double la valeur de la dernière de ces Rondes.

Comme ces anciennes divisions du Temps en parfait & imparfait ne sont plus d'usage dans la Musique, toutes ces significations du *Point*, qui, à dire vrai, sont fort embrouillées, se sont abolies depuis long-temps.

Aujourd'hui le *Point*, pris comme valeur de Note, vaut toujours la moitié de celle qui le précède. Ainsi après la Ronde le *Point* vaut une Blanche, après la Blanche une Noire, après la Noire une Croche, &c. Mais cette manière de fixer la valeur du *Point* n'est sûrement pas la meilleure qu'on eût pu imaginer, & cause souvent bien des embarras inutiles.

POINT-D'ORGUE ou POINT-DE-REPOS, est une autre espèce de *Point* dont j'ai parlé au mot *Couronne*. C'est relativement à cette espèce de point qu'on appelle généralement *Points d'Orgue* ces sortes de Chants, mesurés ou non mesurés, écrits ou non écrits, & toutes ces successions harmoniques qu'on fait passer sur une seule Note de Basse toujours prolongée. (Voyez CADENZA.)

Quand ce même Point surmonté d'une Couronne s'écrit sur la dernière Note d'un Air ou d'un morceau de Musique, il s'appelle alors *Point final*.

Enfin il y a encore une autre espèce de *Points*, appellés *Points détachés*, lesquels se placent immédiatement au-dessus ou au-dessous de la tête des Notes; on en met presque toujours plusieurs

de suite, & cela avertit que les Notes ainsi ponctuées doivent être marquées par des coups de langue ou d'archet égaux, secs & détachés.

POINTER. *v. a.* C'est, au moyen du Point, rendre alternativement longues & brèves des suites de Notes naturellement égales, telles, par exemple, qu'une suite de Croches. Pour les *Pointer* sur la Note, on ajoute un Point après la première, une double-Croche sur la seconde, un Point après la troisième, puis une double-Croche, & ainsi de suite. De cette manière elles gardent de deux en deux la même valeur qu'elles avoient auparavant; mais cette valeur se distribue inégalement entre les deux Croches; de sorte que la première ou Longue en a les trois quarts, & la seconde ou Brève l'autre quart. Pour les *Pointer* dans l'exécution, on les passe inégales selon ces mêmes proportions, quand même elles seroient notées égales.

Dans la Musique Italienne toutes les Croches sont toujours égales, à moins qu'elles ne soient marquées *Pointées.* Mais dans la Musique Françoise on ne fait les Croches exactement égales que dans la Mesure à quatre Temps; dans toutes les autres, on les pointe toujours un peu, à moins qu'il ne soit écrit *Croches égales.*

POLYCÉPHALE. *adj.* Sorte de Nome pour les flûtes en l'honneur d'Apollon. Le Nome *Polycéphale* fut inventé, selon les uns, par le second Olympe Phrygien, descendant du fils de Marsias, & selon d'autres, par Cratès, disciple de ce même Olympe.

POLYMNASTIE, ou POLYMNASTIQUE. *adj.* Nome pour les Flûtes, inventé, selon les uns, par une femme nommée Polymneste, & selon d'autres, par Polymnestus, fils de Mélès Colophonien.

PONCTUER. *v. a.* C'est, en terme de composition, marquer les repos plus ou moins parfaits, & diviser tellement les phrases qu'on sente par la Modulation & par les Cadences leurs commencemens, leurs chûtes, & leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours à l'aide de la ponctuation.

PORT-DE-VOIX. *s. m.* Agrément du Chant, lequel se marque par une petite Note appellée en Italien *Appoggiatura*, & se pratique en montant diatoniquement d'une note à celle qui la suit, par un coup de gosier dont l'effet est marqué dans la *Planche* B. *Fig.* 13.

PORT-DE-VOIX JETTÉ, se fait, lorsque, montant diatoniquement d'une Note à sa Tierce, on appuie la troisième Note sur le son de la seconde, pour faire sentir seulement cette troisième Note par un coup de gosier redoublé, tel qu'il est marqué *Pl. B. Fig. 13.*

PORTÉE. *s. f.* La *Portée* ou Ligne de Musique est composée de cinq lignes parallèles, sur lesquelles ou entre lesquelles les diverses Positions des Notes en marquent les Intervalles ou Degrés. La *Portée* du Plain-Chant n'a que quatre Lignes : elle en avoit d'abord huit, selon Kircher, marquées chacune d'une lettre de la Gamme, de sorte qu'il n'y avoit qu'un Degré conjoint d'une Ligne à l'autre. Lorsqu'on doubla les Degrés en plaçant aussi des Notes dans les Intervalles, la *Portée* de huit Lignes, réduite à quatre, se trouva de la même étendue qu'auparavant.

A ce nombre de cinq Lignes dans la Musique, & de quatre dans le Plain-Chant, on en ajoute de postiches ou accidentelles quand cela est nécessaire & que les Notes passent en haut ou en bas l'étendue de la *Portée*. Cette étendue, dans une *Portée* de Musique, est en tout d'onze Notes formant dix Degrés diatoniques; & dans le Plain-Chant, de neuf Notes formant huit Degrés. (Voyez CLEF, NOTES, LIGNES.)

POSITION. *s. f.* Lieu de la Portée où est placée une Note pour fixer le Degré d'élévation du Son qu'elle représente.

Les Notes n'ont, par rapport aux Lignes, que deux différentes *Positions*; savoir, sur une Ligne ou dans un espace, & ces *Positions* sont toujours alternatives lorsqu'on marche diatoniquement. C'est ensuite le lieu qu'occupe la Ligne même ou l'espace dans la Portée & par rapport à la Clef qui détermine la véritable *Position* de la Note dans le Clavier général.

On appelle aussi *Position* dans la Mesure le Temps qui se marque en frappant, en baissant ou posant la main, & qu'on nomme plus communément le *Frappé*. (Voyez THESIS.)

Enfin l'on appelle *Position* dans le jeu des Instrumens à manche, le lieu où la main se pose sur le manche, selon le Ton dans lequel on veut jouer. Quand on a la main tout au haut du manche contre le fillet, en sorte que l'index pose à un Ton de la Corde-à-jour, c'est la *Position* naturelle. Quand on démanche on

compte

compte les *Positions* par les Degrés diatoniques dont la main s'éloigne du fillet.

PRÉLUDE. *s. m.* Morceau de Symphonie qui sert d'introduction & de préparation à une Pièce de Musique. Ainsi les Ouvertures d'Opéra sont des *Préludes*; comme aussi les Ritournelles qui sont assez souvent au commencement des Scenes & Monologues.

Prélude est encore un trait de Chant qui passe par les principales Cordes du Ton, pour l'annoncer, pour vérifier si l'Instrument est d'accord, &c. Voyez l'Article suivant.

PRÉLUDER. *v. n.* C'est en général chanter ou jouer quelques traits de fantaisie irréguliers & assez courts, mais passant par les Cordes essentielles du Ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa Voix ou bien poser sa main sur un Instrument, avant de commencer une Pièce de Musique.

Mais sur l'Orgue & sur le Clavecin l'Art de *Préluder* est plus considérable. C'est composer & jouer impromptu des Pièces chargées de tout ce que la Composition a de plus savant en Dessein, en Fugue, en Imitation, en Modulation & en Harmonie. C'est sur-tout en *Préludant* que les grands Musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux règles que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces Transitions savantes qui ravissent les Auditeurs. C'est-là qu'il ne suffit pas d'être bon Compositeur, ni de bien posséder son Clavier, ni d'avoir la main bonne & bien exercée; mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie & de cet esprit inventif qui font trouver & traiter sur le champ les sujets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille. C'est par ce grand Art de *Préluder* que brillent en France les excellens Organistes, tels que sont maintenant les Sieurs Calvière & Daquin, surpassés toutefois l'un & l'autre par M. le Prince d'Ardore, Ambassadeur de Naples, lequel, pour la vivacité de l'invention & la force de l'exécution, efface les plus illustres Artistes & fait à Paris l'admiration des connoisseurs.

PRÉPARATION. *s. f.* Acte de préparer la Dissonnance. (Voyez PRÉPARER.)

PRÉPARER. *v. a.* *Préparer* la Dissonnance, c'est la traiter dans l'Harmonie de manière qu'à la faveur de ce qui précède, elle

ſoit moins dure à l'oreille qu'elle ne ſeroit ſans cette précaution ; ſelon cette définition toute Diſſonnance veut être préparée. Mais lorſque pour *Préparer* une Diſſonnance, on exige que le Son qui la forme ait fait conſonnance auparavant, alors il n'y a fondamentalement qu'une ſeule Diſſonnance qui ſe *Prépare*, ſavoir la Septième ; encore cette Préparation n'eſt-elle point néceſſaire dans l'Accord ſenſible, parce qu'alors la Diſſonnance étant caractériſtique, & dans l'Accord & dans le Mode, eſt ſuffiſamment annoncée ; que l'oreille s'y attend, la reconnoît, & ne ſe trompe ni ſur l'Accord ni ſur ſon progrès naturel. Mais lorſque la Septième ſe fait entendre ſur un Son fondamental qui n'eſt pas eſſentiel au Mode, on doit la *Préparer* pour prévenir toute équivoque, pour empêcher que l'oreille de l'écoutant ne s'égare ; & comme cet Accord de Septième ſe renverſe & ſe combine de pluſieurs manières, de-là naiſſent auſſi diverſes manières apparentes de *Préparer*, qui, dans le fond, reviennent pourtant toujours à la même.

Il faut conſidérer trois choſes dans la pratique des Diſſonnances ; ſavoir, l'Accord qui précède la Diſſonnance, celui où elle ſe trouve, & celui qui la ſuit. La Préparation ne regarde que les deux premiers ; pour le troiſième, voyez *Sauver*.

Quand on veut *Préparer* reguliérement une Diſſonnance, il faut choiſir, pour arriver à ſon Accord, une telle marche de Baſſe-fondamentale, que le Son qui forme la Diſſonnance, ſoit un prolongement dans le Temps fort d'une Conſonnance frappée ſur le Temps foible dans l'Accord précédent ; c'eſt ce qu'on appelle *Syncoper*. (Voyez SYNCOPE.)

De cette Préparation réſultent deux avantages ; ſavoir, 1. Qu'il y a néceſſairement liaiſon harmonique entre les deux Accords, puiſque la Diſſonnance elle-même forme cette liaiſon ; & 2. Que cette Diſſonnance, n'étant que le prolongement d'un Son conſonnant, devient beaucoup moins dure à l'oreille qu'elle ne le ſeroit ſur un Son nouvellement frappé. Or c'eſt-là tout ce qu'on cherche dans la Préparation. (Voyez CADENCE, DISSONNANCE, HARMONIE.)

On voit par ce que je viens de dire, qu'il n'y a aucune Partie deſtinée ſpécialement à *Préparer* la Diſſonnance, que celle même

qui la fait entendre : de sorte que si le Dessus sonne la Dissonnance, c'est à lui de syncoper ; mais si la Dissonnance est à la Basse, il faut que la Basse syncope. Quoiqu'il n'y ait rien là que de très-simple, les Maîtres de Composition ont furieusement embrouillé tout cela.

Il y a des Dissonnances qui ne se *préparent* jamais ; telle est la Sixte ajoutée : d'autres qui se *préparent* fort rarement ; telle est la Septième diminuée.

PRESTO. *adv.* Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de Musique, indique le plus prompt & le plus animé des cinq principaux Mouvemens établis dans la Musique Italienne. *Presto* signifie *Vîte.* Quelquefois on marque un mouvement encore plus pressé par le superlatif *Prestissimo.*

PRIMA INTENZIONE. Mot technique Italien, qui n'a point de correspondant en François, & qui n'en a pas besoin, puisque l'idée que ce mot exprime n'est pas connue dans la Musique Françoise. Un Air, un morceau *di prima intenzione*, est celui qui s'est formé tout d'un coup tout entier & avec toutes ses Parties dans l'esprit du Compositeur, comme Pallas sortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di prima intenzione* sont de ces rares coups de génie, dont toutes les idées sont si étroitement liées qu'elles n'en font, pour ainsi dire, qu'une seule, & n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre. Ils sont semblables à ces périodes de Cicéron longues, mais éloquentes, dont le sens, suspendu pendant toute leur durée, n'est déterminé qu'au dernier mot, & qui, par conséquent, n'ont formé qu'une seule pensée dans l'esprit de l'Auteur. Il y a dans les Arts des inventions produites par de pareils efforts de génie, & dont tous les raisonnemens, intimement unis l'un à l'autre, n'ont pu se faire successivement, mais se sont nécessairement offerts à l'esprit tout à la fois, puisque le premier sans le dernier n'auroit eu aucun sens. Tel est, par exemple, l'invention de cette prodigieuse machine du Métier à bas, qu'on peut regarder, dit le philosophe qui l'a décrite dans l'Encyclopédie, comme un seul & unique raisonnement dont la fabrication de l'ouvrage est la conclusion. Ces sortes d'opérations de l'entendement, qu'on explique à peine, même par l'analyse, sont des prodiges pour la raison, & ne se conçoivent que par les génies capables

de les produire : l'effet en est toujours proportionné à l'effort de tête qu'ils ont coûté, & dans la Musique les morceaux *di prima intenzione* sont les seuls qui puissent causer ces extases, ces ravissemens, ces élans de l'ame qui transportent les Auditeurs hors d'eux-mêmes. On les sent, on les devine à l'instant, les connoisseurs ne s'y trompent jamais. A la suite d'un de ces morceaux sublimes, faites passer un de ces Airs décousus, dont toutes les phrases ont été composées l'une après l'autre, ou ne sont qu'une même phrase promenée en différens Tons, & dont l'Accompagnement n'est qu'un Remplissage fait après coup ; avec quelque goût que ce dernier morceau soit composé, si le souvenir de l'autre vous laisse quelque attention à lui donner, ce ne sera que pour en être glacés, transis, impatientés. Après un Air *di prima intenzione*, toute autre Musique est sans effet.

PRISE. *Lepsis*. Une des parties de l'ancienne Mélopée. (Voyez MÉLOPÉE.)

PROGRESSION. *s. f.* Proportion continue, prolongée au-delà de trois termes. (Voyez PROPORTION.) Les suites d'Intervalles égaux sont toutes en *Progressions*, & c'est en identifiant les termes voisins de différentes *Progressions*, qu'on parvient à completter l'Échelle Diatonique & Chromatique, au moyen du Tempérament. (Voyez TEMPÉRAMENT.)

PROLATION. *s. f.* C'est dans nos anciennes Musiques une manière de terminer la valeur des Notes semi-Brèves sur celle de la Brève, ou des Minimes sur celle de la semi-Brève. Cette *Prolation* se marquoit après la Clef, & quelquefois après le signe du Mode par un cercle ou demi-cercle, ponctué ou non ponctué, selon les règles suivantes.

Considérant toujours la division sous-triple comme la plus excellente, ils divisoient la *Prolation* en parfaite & imparfaite, & l'une & l'autre en majeure & mineure, de même que pour le Mode.

La *Prolation* parfaite étoit pour la mesure ternaire, & se marquoit par un Point dans le cercle quand elle étoit majeure ; c'est-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la Brève à la semi-Brève : ou par un Point dans un demi-cercle quand elle étoit mineure ; c'est-à-dire, quand elle indiquoit le rapport de la semi-Brève à la Minime. (Voyez *Pl.* B. *Fig.* 9 & 11.)

La *Prolation* imparfaite étoit pour la Mesure binaire, & se marquoit comme le Temps par un simple cercle quand elle étoit majeure; ou par un demi-cercle quand elle étoit mineure; *même Pl. Fig.* 10 & 12.

Depuis on ajouta quelques autres signes à la *Prolation* parfaite : outre le cercle & le demi-cercle on se servit du Chiffre $\frac{3}{1}$ pour exprimer la valeur de trois Rondes ou semi-Brèves, pour celle de la Brève ou Quarrée; & du Chiffre $\frac{3}{2}$ pour exprimer la valeur de trois Minimes ou Blanches pour la Ronde ou semi-Brève.

Aujourd'hui toutes les *Prolations* sont abolies; la division sous-double l'a emporté sur la sous ternaire; & il faut avoir recours à des exceptions & à des signes particuliers, pour exprimer le partage d'une Note quelconque en trois autres Notes égales. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

On lit dans le Dictionnaire de l'Académie que *Prolation* signifie *Roulement*. Je n'ai point lu ailleurs ni ouï dire que ce mot ait jamais eu ce sens-là.

PROLOGUE. *s. m.* Sorte de petit Opéra qui précède le grand, l'annonce & lui sert d'introduction. Comme le sujet des *Prologues* est ordinairement élevé, merveilleux, ampoulé, magnifique & plein de louanges, la Musique en doit être brillante, harmonieuse, & plus imposante que tendre & pathétique. On ne doit point épuiser sur le *Prologue* les grands mouvemens qu'on veut exciter dans la Pièce, & il faut que le Musicien, sans être maussade & plat dans le début, sache pourtant s'y ménager de manière à se montrer encore intéressant & neuf dans le corps de l'ouvrage. Cette gradation n'est ni sentie, ni rendue par la plupart des Compositeurs; mais elle est pourtant nécessaire, quoique difficile. Le mieux seroit de n'en avoir pas besoin, & de supprimer tout-à-fait les *Prologues* qui ne sont guères qu'ennuyer & impatienter les Spectateurs, ou nuire à l'intérêt de la Pièce, en usant d'avance les moyens de plaire & d'intéresser. Aussi les Opéra François sont-ils les seuls où l'on ait conservé des *Prologues*; encore ne les y souffre-t-on que parce qu'on n'ose murmurer contre les fadeurs dont ils sont pleins.

PROPORTION. *s. f.* Égalité entre deux rapports. Il y a quatre sortes de *Proportions*; savoir la *Proportion* Arithmétique, la Géo-

métrique, l'Harmonique, & la Contre-Harmonique. Il faut avoir l'idée de ces diverses *Proportions*, pour entendre les calculs dont les Auteurs ont chargé la théorie de la Musique.

Soient quatre termes ou quantités *a b c d*; si la différence du premier terme *a* au second *b* est égale à la différence du troisième *c* au quatrième *d*, ces quatre termes sont en *Proportion* Arithmétique. Tels sont, par exemple, les nombres suivans, 2, 4 :, 8, 10.

Que si, au lieu d'avoir égard à la différence, on compare ces termes par la manière de contenir ou d'être contenus; si, par exemple, le premier *a* est au second *b* comme le troisième *c* est au quatrième *d*, la *Proportion* est Géométrique. Telle est celle que forment ces quatre nombres 2, 4 :: 8, 16.

Dans le premier exemple, l'excès dont le premier terme 2 est surpassé par le second 4 est 2; & l'excès dont le troisième 8 est surpassé par le quatrième 10 est aussi 2. Ces quatre termes sont donc en *Proportion* Arithmétique.

Dans le second exemple, le premier terme 2 est la moitié du second 4; & le troisième terme 8 est aussi la moitié du quatrième 16. Ces quatre termes sont donc en *Proportion* Géométrique.

Une *Proportion*, soit Arithmétique, soit Géométrique, est dite inverse ou réciproque, lorsqu'après avoir comparé le premier terme au second, l'on compare non le troisième au quatrième, comme dans la *Proportion* directe, mais à rebours le quatrième au troisième, & que les rapports ainsi pris se trouvent égaux. Ces quatre nombres 2, 4 : 8, 6, sont en *Proportion* Arithmétique réciproque; & ces quatre 2, 4 :: 6, 3, sont en *Proportion* Géométrique réciproque.

Lorsque, dans une proportion directe, le second terme ou le conséquent du premier rapport est égal au premier terme ou à l'antécédent du second rapport; ces deux termes étant égaux, sont pris pour le même, & ne s'écrivent qu'une fois au lieu de deux. Ainsi dans cette *Proportion* Arithmétique 2, 4 : 4, 6; au lieu d'écrire deux fois le nombre 4; on ne l'écrit qu'une fois; & la *Proportion* se pose ainsi ÷ 2, 4, 6.

De même, dans cette *Proportion* Géométrique 2, 4 :: 4, 8, au lieu d'écrire 4 deux fois, on ne l'écrit qu'une, de cette manière ∺ 2, 4, 8.

Lorſque le conſéquent du premier rapport ſert ainſi d'antécédent au ſecond rapport, & que la *Proportion* ſe poſe avec trois termes, cette *Proportion* s'appelle continue, parce qu'il n'y a plus, entre les deux rapports qui la forment, l'interruption qui s'y trouve quand on la poſe en quatre termes.

Ces trois termes ÷ 2, 4, *6*, ſont donc en *Proportion* Arithmétique continue, & ces trois ci, ∺ 2, 4, 8, ſont en *Proportion* Géométrique continue.

Lorqu'une *Proportion* continue ſe prolonge; c'eſt-à-dire, lorſqu'elle a plus de trois termes, ou de deux rapports égaux, elle s'appelle *Progreſſion.*

Ainſi ces quatre termes 2, 4, *6*, 8, forment une Progreſſion Arithmétique, qu'on peut prolonger autant qu'on veut en ajoutant la différence au dernier terme.

Et ces quatre termes, 2, 4, 8, 1*6*, forment une Progreſſion Géométrique, qu'on peut de même prolonger autant qu'on veut en doublant le dernier terme, ou en général, en le multipliant par le quotient du ſecond terme diviſé par le premier, lequel quotient s'appelle l'*Expoſant* du rapport, ou de la Progreſſion.

Lorſque trois termes ſont tels que le premier eſt au troiſième comme la différence du premier au ſecond eſt à la différence du ſecond au troiſième, ces trois termes forment une ſorte de *Proportion* appellée *Harmonique.* Tels ſont, par exemple, ces trois nombres 3, 4, *6* : car comme le premier 3 eſt la moitié du troiſième *6*, de même l'excès 1 du ſecond ſur le premier, eſt la moitié de l'excès 2 du troiſième ſur le ſecond.

Enfin, lorſque trois termes ſont tels que la différence du premier au ſecond eſt la différence du ſecond au troiſième, non comme le premier eſt au troiſième, ainſi que dans la *Proportion* Harmonique; mais au contraire comme le troiſième eſt au premier; alors ces trois termes forment entr'eux une ſorte de *Proportion* appellée *Proportion Contre-Harmonique.* Ainſi ces trois nombres 3, 5, *6*, ſont en *Proportion* Contre-Harmonique.

L'expérience a fait connoître que les rapports de trois Cordes ſonnant enſemble l'Accord parfait Tierce majeure, formoient entr'elles la ſorte de *Proportion*, qu'à cauſe de cela on a nommé Harmonique: mais c'eſt-là une pure propriété de nombres qui n'a

nulle affinité avec les Sons, ni avec leur effet sur l'organe auditif; ainsi la *Proportion* Harmonique & la *Proportion* Contre-Harmonique n'appartiennent pas plus à l'Art que la *Proportion* Arithmétique & la *Proportion* Géométrique, qui même y sont beaucoup plus utiles. Il faut toujours penser que les propriétés des quantités abstraires ne sont point des propriétées des Sons, & ne pas chercher, à l'exemple des Pythagoriciens, je ne sais quelles chimériques analogies entre choses de différente nature, qui n'ont entr'elles que des rapports de convention.

PROPREMENT. *adv.* Chanter ou jouer *Proprement*, c'est exécuter la Mélodie Françoise avec les ornemens qui lui conviennent. Cette Mélodie n'étant rien par la seule force des Sons, & n'ayant par elle-même aucun caractère, n'en prend un, que par les tournures affectées qu'on lui donne en l'exécutant. Ces tournures enseignées par les Maîtres de *Goût du Chant*, font ce qu'on appelle les agrémens du Chant François. (Voyez AGRÉMENT.)

PROPRETÉ. *f. f.* Exécution du Chant François avec les ornemens qui lui sont propres, & qu'on appelle agrémens du Chant. (Voyez AGRÉMENT.)

PROSLAMBANOMENOS. C'étoit, dans la Musique ancienne, le Son le plus grave de tout le systême, un Ton au-dessus de l'Hypate-Hypaton.

Son nom signifie *Surnuméraire*, *Acquise*, ou *Ajoutée*, parce que la corde qui rend ce Son-là, fut ajoutée au-dessous de tous les Tétracordes pour achever le Diapason ou l'Octave avec la Mèse; & le Diapason ou la double Octave avec la Nete-hyperboléon, qui étoit la corde la plus aiguë de tout le Systême. (Voyez SYSTÊME.)

PROSODIAQUE. *adj.* Le Nome *Prosodiaque* se chantoit en l'honneur de Mars, & fut, dit-on, inventé par Olympus.

PROSODIE. *f. f.* Sorte de Nome pour les Flûtes & propre aux Cantiques que l'on chantoit chez les Grecs, à l'entrée des sacrifices. Plutarque attribue l'invention des *Prosodies* à Clonas, de Tégée selon les Arcadiens, & de Thébes selon les Béotiens.

PROTESIS. *f. f.* Pause d'un Temps long dans la Musique ancienne, à la différence du *Lemme*, qui étoit la Pause d'un temps bref.

PSALMODIER. *v. n.* C'est chez les Catholiques Chanter ou réciter les Pseaumes & l'Office d'une manière particulière, qui tient le

le milieu entre le Chant & la parole : c'est du Chant, parce que la voix est soutenue; c'est de la parole, parce qu'on garde presque toujours le même Ton.

PYCNI, PYCNOI. (Voyez ÉPAIS.)

PYTHAGORICIENS. *sub. masc. pluriel.* Nom d'un des deux Sectes dans lesquelles se divisoient les Théoriciens dans la Musique Grecque; elle portoit le nom de Pythagore, son chef comme l'autre Secte portoit le nom d'Aristoxène. (Voyez ARISTOXÉNIENS.)

Les *Pythagoriciens* fixoient tous les Intervalles tant Consonnans que Dissonnans par le Calcul des rapports. Les Aristoxéniens, au contraire, disoient s'en tenir au jugement de l'oreille. Mais au fond, leur dispute n'étoit qu'une dispute de mots, & sous des dénominations plus simples; les moitiés ou les quarts-de-*Ton* des Aristoxéniens, ou ne signifioient rien, ou n'exigeoient point des calculs moins composés que ceux des Limma, des Comma, des Apotomes fixés par les *Pythagoriciens*. En proposant, par exemple, de prendre la moitié d'un *Ton*, que proposoit un Aristoxénien ? Rien sur quoi l'oreille pût porter un jugement fixe; ou il ne savoit ce qu'il vouloit dire, ou il proposoit de trouver une moyenne proportionnelle entre 8 & 9. Or, cette moyenne proportionnelle est la racine quarrée de 72, & cette racine quarrée est un nombre irrationnel : il n'y avoit aucun autre moyen possible d'assigner cette moitié-de-*Ton* que par la Géométrie, & cette méthode Géométrique n'étoit pas plus simple que les rapports de nombre à nombre calculés par les *Pythagoriciens*. La simplicité des Aristoxéniens n'étoit donc qu'apparente; c'étoit une simplicité semblable à celle du Systême de M. Boisgelou, dont il sera parlé ci-après. (Voyez INTERVALLE, SYSTÊME.)

Q.

QUADRUPLE-CROCHE. *s. f.* Note de Musique valant le quart d'une Croche, ou la moitié d'une double-Croche. Il faut Soixante-quatre *Quadruples-Croches* pour une Mesure à quatre Temps; mais on remplit rarement une Mesure, & même un Temps, de cette espèce de Notes. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

La *Quadruple-Croche* est presque toujours liée avec d'autres Notes de pareille ou de différente valeur, & se figure ainsi ou . Elle tire son nom des quatre traits ou Crochets qu'elle porte.

QUANTITÉ. Ce mot, en Musique de même qu'en Prosodie, ne signifie pas le nombre des Notes ou des Syllabes, mais la durée rélative qu'elles doivent avoir. La *Quantité* produit le Rhythme, comme l'Accent produit l'Intonation. Du Rhythme & de l'Intonation résulte la Mélodie. (Voyez MÉLODIE.)

QUARRÉ. *adj.* On appelloit autrefois B *Quarré* ou B *Dur*, le signe qu'on appelle aujourd'hui *Béquarre.* (Voyez B.)

QUARRÉE. ou BRÈVE. *adj. pris substantiv.* Sorte de Note faite ainsi ■, & qui tire son nom de sa figure. Dans nos anciennes Musique; elle valoit tantôt trois Rondes ou semi-Brèves, & tantôt deux, selon que la Prolation étoit parfaite ou imparfaite. (Voyez PROLATION.)

Maintenant la *Quarrée* vaut toujours deux Rondes, mais on l'emploie assez rarement.

QUART-DE-SOUPIR. *s. m.* Valeur de silence qui, dans la Musique Italienne, se figure ainsi ; dans la Françoise ainsi , & qui marque, comme le porte son nom, la quatrième partie d'un soupir; c'est-à-dire, l'équivalent d'une double-Croche. (Voyez SOUPIR, VALEUR DES NOTES.)

QUART-DE-TON. *s. m.* Intervalle introduit dans le Genre Enharmonique par Aristoxène, & duquel la raison est sourde. (Voyez ÉCHELLE, ENHARMONIQUE, INTERVALLE, PYTHAGORICIEN.)

Nous n'avons, ni dans l'oreille, ni dans les calculs Harmoniques, aucun principe qui nous puisse fournir l'Intervalle exact d'un

Quart-de-Ton; & quand on confidère quelles opérations géométriques font néceffaires pour le déterminer fur le Monocorde, on eft bien tenté de foupçonner qu'on n'a peut-être jamais entonné & qu'on n'entonnera peut-être jamais de *Quart-de-Ton* jufte, ni par la Voix, ni fur aucun Inftrument.

Les Muficiens appellent auffi *Quart-de-Ton* l'Intervalle qui, de deux Notes à un Ton l'une de l'autre, fe trouve entre le Bémol de la fupérieure & le Dièfe de l'inférieure; Intervalle que le Tempérament fait évanouir, mais que le calcul peut déterminer.

Ce *Quart-de-Ton* eft de deux efpèces, favoir, l'Enharmonique majeur, dans le rapport de 576 à 625: qui eft le complément de deux femi-Tons mineurs au *Ton* majeur; & l'Enharmonique mineur, dans la raifon de 125 à 128, qui eft le complément des deux mêmes femi-Tons mineurs au *Ton* mineur.

QUARTE. *f. f.* La troifième des Confonnances dans l'ordre de leur génération. La *Quarte* eft une Confonnance parfaite; fon rapport eft de 3 à 4; elle eft compofée de trois Degrés diatoniques formés par quatre Sons; d'où lui vient le nom de *Quarte.* Son Intervalle eft de deux *Tons* & demi; favoir, un *Ton* majeur, un *Ton* mineur, & un femi-Ton majeur.

La *Quarte* peut s'altérer de deux manières; favoir, en diminuant fon Intervalle d'un femi-Ton, & alors elle s'appelle *Quarte diminuée* ou *fauffe-Quarte*; ou en augmentant d'un femi-Ton ce même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quarte fuperflue* ou *Triton*, parce que l'Intervalle en eft de trois Tons pleins : il n'eft que de deux *Tons*, c'eft-à-dire, d'un *Ton*, & deux femi-Tons dans la *Quarte diminuée*; mais ce dernier Intervalle eft banni de l'Harmonie, & pratiqué feulement dans le Chant.

Il y a un Accord qui porte le nom de *Quarte*, ou *Quarte & Quinte.* Quelques-uns l'appellent Accord de Onzième : c'eft celui où fous un Accord de Septième on fuppofe à la Baffe un cinquième Son, une Quinte au-deffous du Fondamental : car alors ce Fondamental fait Quinte, & fa Septième fait Onzième avec le Son fuppofé. (Voyez SUPPOSITION.)

Un autre Accord s'appelle *Quarte fuperflue* ou *Triton.* C'eft un Accord fenfible dont la diffonnance eft portée à la Baffe : car alors la Note fenfible fait Triton fur cette diffonnance. (Voyez ACCORD.)

Deux *Quartes* justes de suite sont permises en composition, même par Mouvement semblable, pourvu qu'on y ajoute la Sixte : mais ce sont des passages dont on ne doit pas abuser, & que la Basse-fondamentale n'autorise pas extrêmement.

QUARTER. *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Musiciens, une manière de procéder dans le Déchant ou Contrepoint plutôt par Quartes que par Quintes : c'étoit ce qu'ils appelloient aussi par un mot Latin plus barbare encore que le François, *Diatessaronare*.

QUATORZIÈME *s. f.* Réplique ou Octave de la Septième. Cet Intervalle s'appelle *Quatorzième*, parce qu'il faut former quatorze Sons pour passer diatoniquement d'un de ses termes à l'autre.

QUATUOR. *s. m.* C'est le nom qu'on donne aux morceaux de Musique vocale ou instrumentale qui sont à quatre Parties récitantes. (Voyez PARTIES.) Il n'y a point de vrais *Quatuor*, ou ils ne valent rien. Il faut que dans un bon *Quatuor* les Parties soient presque toujours alternatives, parce que dans tout Accord il n'y a que deux Parties tout au plus qui fassent Chant & que l'oreille puisse distinguer à la fois; les deux autres ne font qu'un pur remplissage, & l'on ne doit point mettre de remplissage dans un *Quatuor*.

QUEUE *s. m.* On distingue dans les Notes la tête & la *Queue*. La tête est le corps même de la Note; la *Queue* est ce trait perpendiculaire qui tient à la tête & qui monte ou descend indifféremment à travers la Portée. Dans le Plain-Chant la plupart des Notes n'ont pas de *Queue*; mais dans la Musique il n'y a que la Ronde qui n'en ait point. Autrefois la Brève ou Quarrée n'en avoit pas non plus; mais les différentes positions de la *Queue* servoient à distinguer les valeurs des autres Notes, & sur-tout de la Plique. (Voyez PLIQUE.)

Aujourd'hui la *Queue* ajoutée aux Notes du Plain-Chant prolonge leur durée; elle l'abrége, au contraire, dans la Musique, puisqu'une Blanche ne vaut que la moitié d'une Ronde.

QUINQUE. *s. m.* Nom qu'on donne aux morceaux de Musique vocale ou instrumentale qui sont à cinq Parties récitantes. Puisqu'il n'y a pas de vrai *Quatuor*, à plus forte raison n'y a-t-il pas de *Quinque*. L'un & l'autre de ces mots, quoique passés de la Langue Latine dans la Françoise, se prononcent comme en Latin.

QUINTE. *s. f.* La seconde des Consonnances dans l'ordre de leur

génération. La *Quinte* est une Consonnance parfaite. (Voyez CONSONNANCE.) Son rapport est de 2 à 3. Elle est composée de quatre Degrés diatoniques, arrivant au cinquième Son, d'où lui vient le nom de *Quinte*. Son Intervalle est de trois *Tons* & demi; savoir, deux *Tons* majeurs, un *Ton* mineur, & un semi-Ton majeur.

La *Quinte* peut s'altérer de deux manières; savoir, en diminuant son Intervalle d'un semi-Ton, & alors elle s'appelle *Fausse-Quinte*, & devroit s'appeller *Quinte-diminuée*; ou en augmentant d'un semi-Ton le même Intervalle, & alors elle s'appelle *Quinte superflue*. De sorte que la *Quinte-superflue* a quatre *Tons*, & la *Fausse-Quinte* trois seulement, comme le Triton, dont elle ne diffère dans nos systêmes que par le nombre des Degrés. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Il y a deux Accords qui portent le nom de *Quinte*; savoir, l'Accord de *Quinte & Sixte*, qu'on appelle aussi *grande-Sixte* ou *Sixte-ajoutée*, & l'Accord de *Quinte-superflue*.

Le premier de ces deux Accords se considère en deux manières; savoir, comme un Renversement de l'Accord de Septième, la Tierce du Son Fondamental étant portée au grave, c'est l'Accord de *grande-Sixte*; (Voyez SIXTE.) ou bien comme un Accord direct dont le Son Fondamental est au grave, & c'est alors l'Accord de *Sixte-ajoutée*. (Voyez DOUBLE-EMPLOI.)

Le second se considère aussi de deux manières, l'une par les François, l'autre par les Italiens. Dans l'Harmonie Françoise la *Quinte-superflue* est l'Accord dominant en Mode mineur, au-dessous duquel on fait entendre la Médiante qui fait *Quinte-superflue* avec la Note sensible. Dans l'Harmonie Italienne, la *Quinte-superflue* ne se pratique que sur la Tonique en mode majeur, lorsque, par accident, sa *Quinte* est diésée, faisant alors Tierce majeure sur la Médiante, & par conséquent *Quinte-superflue* sur la Tonique. Le principe de cet Accord, qui paroît sortir du Mode, se trouvera dans l'exposition du Systême de M. Tartini. (Voyez SYSTÊME.)

Il est défendu, en composition, de faire deux *Quintes* de suite par mouvement semblable entre les mêmes Parties: cela choqueroit l'oreille en formant une double Modulation.

M. Rameau prétend rendre raiſon de cette règle par le défaut de liaiſon entre les Accords. Il ſe trompe. Premièrement on peut former ces deux *Quintes* & conſerver la liaiſon harmonique. Secondement, avec cette liaiſon, les deux *Quintes* ſont encore mauvaiſes. Troiſièmement, il faudroit, par le même principe, étendre, comme autrefois, la règle aux Tierces majeures; ce qui n'eſt pas & ne doit pas être. Il n'appartient pas à nos hypothèſes de contrarier le jugement de l'oreille, mais ſeulement d'en rendre raiſon.

Quinte-fauſſe, eſt une *Quinte* réputée juſte dans l'Harmonie, mais qui, par la force de la Modulation, ſe trouve affoiblie d'un ſemi-Ton : telle eſt ordinairement la *Quinte* de l'Accord de Septième ſur la ſeconde Note du Ton en Mode mineur.

La *fauſſe-Quinte* eſt une diſſonnance qu'il faut ſauver : mais la *Quinte-fauſſe* peut paſſer pour Conſonnance & être traitée comme telle quand on compoſe à quatre Parties. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

QUINTE, eſt auſſi le nom qu'on donne en France à cette Partie inſtrumentale de rempliſſage qu'en Italie on appelle *Viola*. Le nom de cette Partie a paſſé à l'Inſtrument qui la joue.

QUINTER. *v. n.* C'étoit, chez nos anciens Muſiciens, une manière de procéder dans le Déchant ou Contrepoint plutôt par *Quintes* que par Quartes. C'eſt ce qu'ils appelloient auſſi dans leur Latin, *Diapentiſſare*. Muris s'étend fort au long ſur les règles convenables pour *Quinter* ou Quarter à propos.

QUINZIEME. *ſ. f.* Intervalle de deux Octaves. (Voyez DOUBLE-OCTAVE.)

R.

RANZ-DES-VACHES. Air célèbre parmi les Suisses, & que leurs jeunes Bouviers jouent sur la Cornemuse en gardant le bétail dans les montagnes. Voyez l'Air noté *Pl.* N. Voyez aussi l'article MUSIQUE où il est fait mention des étranges effets de cet Air.

RAVALEMENT. Le Clavier ou Systême à *Ravalement*, est celui qui, au lieu de se borner à Quatre Octaves comme le Clavier ordinaire, s'étend à cinq, ajoutant une Quinte au-dessous de l'*ut* d'en bas, & une Quarte au-dessus de l'*ut* d'en haut, & embrassant ainsi cinq Octaves entre deux *fa*. Le mot *Ravalement* vient des Facteurs d'Orgue & de Clavecin, & il n'y a guères que ces Instrumens sur lesquels on puisse embrasser cinq Octaves. Les Instrumens aigus passent même rarement l'*ut* d'en haut sans jouer faux, & l'Accord des Basses ne leur permet point de passer l'*ut* d'en bas.

RE. Syllabe par laquelle on solfie la seconde Note de la Gamme. Cette Note, au naturel, s'exprime par la lettre D. (Voyez D. & GAMME.)

RECHERCHE. *s. f.* Espèce de Prélude ou de Fantaisie sur l'Orgue ou sur le Clavecin, dans laquelle le Musicien affecte de rechercher & de rassembler les principaux traits d'Harmonie & de Chant qui viennent d'être exécutés, ou qui vont l'être dans un Concert. Cela se fait ordinairement sur le Champ sans préparation, & demande, par conséquent, beaucoup d'habileté.

Les Italiens appellent encore *Recherches*, ou *Cadences*, ces *Arbitrii* ou Points d'Orgue que le Chanteur se donne la liberté de faire sur certaines Notes de sa Partie, suspendant la Mesure, parcourant les diverses Cordes du Mode, & même en sortant quelquefois, selon les idées de son génie & les routes de son gosier, tandis que tout l'Accompagnement s'arrête jusqu'à ce qu'il lui plaise de finir.

RÉCIT. *s. m.* Nom générique de tout ce qui se chante à Voix seule. On dit, un *Récit* de Basse, un *Récit* de Haute-Contre. Ce mot s'applique même en ce sens aux Instrumens. On dit un *Récit*

de Violon, de Flûte, de Hautbois. En un mot Réciter c'eſt chanter ou jouer ſeul une partie quelconque, par oppoſition au Chœur & à la Symphonie en général, où pluſieurs chantent ou jouent la même Partie à l'uniſſon.

On peut encore appeller *Récit* la Partie où règne le Sujet principal, & dont tous les autres ne ſont que l'Accompagnement. On a mis dans le Dictionnaire de l'Académie Françoiſe, *les Récits ne ſont point aſſujettis à la Meſure comme les Airs.* Un *Récit* eſt ſouvent un Air, & par conſéquent Meſuré. L'Académie auroit-elle confondu le *Récit* avec le *Récitatif*?

RÉCITANT. *Partic.* Partie *Récitante* eſt celle qui ſe chante par une ſeule Voix, ou ſe joue par un ſeul Inſtrument, par oppoſition aux Parties de Symphonie & de Chœur qui ſont exécutées à l'Uniſſon par pluſieurs Concertans. (Voyez RÉCIT.)

RÉCITATION. *ſ. f.* Action de Réciter la Muſique. (Voyez RÉCITER.)

RÉCITATIF. *ſ. m.* Diſcours récité d'un Ton muſical & harmonieux. C'eſt une manière de Chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en Muſique, dans laquelle le Muſicien doit imiter, autant qu'il eſt poſſible, les inflexions de voix du Déclamateur. Ce Chant eſt nommé *Récitatif*, parce qu'il s'applique à la narration, au récit, & qu'on s'en ſert dans le Dialogue dramatique. On a mis dans le Dictionaire de l'Académie, que le *Récitatif* doit être débité : il y a des *Récitatifs* qui doivent être débités, d'autres qui doivent être ſoutenus.

La perfection du *Récitatif* dépend beaucoup du caractère de la Langue; plus la Langue eſt accentuée & mélodieuſe, plus le *Récitatif* eſt naturel, & approche du vrai diſcours : il n'eſt que l'Accent noté dans une Langue vraiment muſicale; mais dans une Langue peſante, ſourde & ſans accent, le *Récitatif* n'eſt que du chant, des cris, de la Pſalmodie; on n'y reconnoît plus la parole. Ainſi le meilleur *Récitatif* eſt celui où l'on chante le moins. Voilà, ce me ſemble, le ſeul vrai principe tiré de la nature de la choſe, ſur lequel on doive ſe fonder pour juger du *Récitatif*, & comparer celui d'une Langue à celui d'une autre.

Chez les Grecs, toute la Poéſie étoit en *Récitatif*, parce que la Langue étant mélodieuſe, il ſuffiſoit d'y ajouter la Cadence du Mètre

Mètre & la Récitation soutenue, pour rendre cette récitation tout-à-fait musicale; d'où vient que ceux qui versifioient appelloient celà *chanter*. Cet usage, passé ridiculement dans les autres Langues, fait dire encore aux Poëtes, *je chante*, lorsqu'ils ne font aucune sorte de Chant. Les Grecs pouvoient chanter en parlant; mais chez nous il faut parler ou chanter; on ne sauroit faire à la fois l'un & l'autre. C'est cette distinction même qui nous a rendu le *Récitatif* nécessaire. La Musique domine trop dans nos Airs, la Poésie y est presque oubliée. Nos Drames lyriques sont trop chantés pour pouvoir l'être toujours. Un Opéra qui ne seroit qu'une suite d'Airs ennuyeroit presque autant qu'un seul Air de la même étendue. Il faut couper & séparer les Chants par de la parole; mais il faut que cette parole soit modifiée par la Musique. Les idées doivent changer, mais la Langue doit rester la même. Cette Langue une fois donnée, en changer dans le cours d'une Pièce, seroit vouloir parler moitié François, moitié Allemand. Le passage du discours au Chant, & réciproquement, est trop disparat; il choque à la fois l'oreille & la vraisemblance: deux interlocuteurs doivent parler ou chanter; ils ne sauroient faire alternativement l'un & l'autre. Or, le *Récitatif* est le moyen d'union du Chant & de la parole; c'est lui qui sépare & distingue les Airs; qui repose l'oreille étonnée de celui qui précède & la dispose à goûter celui qui suit: enfin c'est à l'aide du *Récitatif* que ce qui n'est que dialogue, récit, narration dans le Drame, peut se rendre sans sortir de la Langue donnée, & sans déplacer l'éloquence des Airs.

On ne mesure point le *Récitatif* en chantant. Cette Mesure, qui caractérise les Airs, gâteroit la déclamation récitative. C'est l'Accent, soit grammatical, soit oratoire, qui doit seul diriger la lenteur ou la rapidité des Sons, de même que leur élévation ou leur abbaissement. Le Compositeur, en notant le *Récitatif*, sur quelque Mesure déterminée, n'a en vue que de fixer la correspondance de la Basse-continue & du Chant, & indiquer, à-peu-près, comment on doit marquer la quantité des syllabes, cadencer & scander les vers. Les Italiens ne se servent jamais pour leur *Récitatif* que de la Mesure à quatre Temps; mais les François entremêlent le leur de toutes sortes de Mesures.

Ces derniers arment aussi la Clef de toutes sortes de Transpositions, tant pour le *Récitatif* que pour les Airs, ce que ne font pas les Italiens; mais ils notent toujours le *Récitatif* au naturel : la quantité de Modulations dont ils le chargent, & la promptitude des Transitions, faisant que la Transposition convenable à un Ton ne l'est plus à ceux dans lesquels on passe, multiplieroit trop les Accidens sur les mêmes Notes, & rendroit le *Récitatif* presque impossible à suivre, & très-difficile à noter.

En effet, c'est dans le *Récitatif* qu'on doit faire usage des transitions harmoniques les plus recherchées, & des plus savantes Modulations. Les Airs n'offrant qu'un sentiment, qu'une image ; renfermés enfin dans quelque unité d'expression, ne permettent guères au Compositeur de s'éloigner du Ton principal; & s'il vouloit moduler beaucoup dans un si cour espace, il n'offriroit que des Phrases étranglées, entassées, & qui n'auroient ni liaison, ni goût, ni Chant. Défaut très-ordinaire dans la Musique Françoise, & même dans l'Allemande.

Mais dans le *Récitatif*, où les expressions, les sentimens, les idées varient à chaque instant, on doit employer des Modulations également variées qui puissent représenter, par leurs contextures, les successions exprimées par le discours du Récitant. Les inflexions de la Voix parlante ne sont pas bornées aux Intervalles musicaux; elles sont infinies, & impossibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine précision, le Musicien, pour suivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il est possible, & afin de porter dans l'esprit des Auditeurs l'idée des Intervalles & des Accens qu'il ne peut exprimer en Notes; il a recours à des Transitions qui les supposent, si, par exemple, l'Intervalle du semi-Ton majeur au mineur lui est nécessaire, il ne le notera pas, il ne le sauroit; mais il vous en donnera l'idée à l'aide d'un passage Enharmonique. Une marche de Basse suffit souvent pour changer toutes les idées & donner au *Récitatif* l'Accent & l'inflexion que l'Acteur ne peut exécuter.

Au reste, comme il importe que l'Auditeur soit attentif au *Récitatif*, & non pas à la Basse, qui doit faire son effet sans être écoutée; il suit de-là que la Basse doit rester sur la même Note autant qu'il est possible; car c'est au moment qu'elle change de

Note & frappe une autre Corde, qu'elle se fait écouter. Ces momens étant rares & bien choisis, n'usent point les grands effets; ils distraisent moins fréquemment le Spectateur & le laissent plus aisément dans la persuasion qu'il n'entend que parler, quoique l'Harmonie agisse continuellement sur son oreille. Rien ne marque un plus mauvais *Récitatif* que ces Basses perpétuellement sautillantes, qui courent de Croche en Croche après la succession Harmonique, & font, sous la Mélodie de la Voix, une autre manière de Mélodie fort plate & fort ennuyeuse. Le Compositeur doit savoir prolonger & varier ses Accords sur la même Note de Basse, & n'en changer qu'au moment où l'inflexion du *Récitatif* devenant plus vive, reçoit plus d'effet par ce changement de Basse, & empêche l'Auditeur de le remarquer.

Le *Récitatif* ne doit servir qu'à lier la contexture du Drame, à séparer & faire valoir les Airs, à prévenir l'étourdissement que donneroit la continuité du grand bruit; mais quelqu'éloquent que soit le Dialogue, quelqu'énergique & savant que puisse être le *Récitatif*, il ne doit durer qu'autant qu'il est nécessaire à son objet; parce que ce n'est point dans le *Récitatif* qu'agit le charme de la Musique, & que ce n'est cependant que pour déployer ce charme qu'est institué l'Opéra. Or, c'est en ceci qu'est le tort des Italiens, qui, par l'extrême longeur de leurs scènes, abusent du *Récitatif*. Quelque beau qu'il soit en lui-même, il ennuye, parce qu'il dure trop, & que ce n'est pas pour entendre du *Récitatif* que l'on va à l'Opéra. Démosthène parlant tout le jour ennuieroit à la fin; mais il ne s'ensuivroit pas de-là que Démosthène fût un Orateur ennuyeux. Ceux qui disent que les Italiens eux-mêmes trouvent leur *Récitatif* mauvais, le disent bien gratuitement; puisqu'au contraire il n'y a point de partie dans la Musique dont les Connoisseurs fassent tant de cas & sur laquelle ils soient aussi difficiles. Il suffit même d'exceller dans cette seule partie, fût-on médiocre dans toutes les autres, pour s'élever chez eux au rang des plus illustres Artistes, & le célèbre *Porpora* ne s'est immortalisé que par-là.

J'ajoute que, quoiqu'on ne cherche pas communément dans le *Récitatif* la même énergie d'expression que dans les Airs, elle s'y trouve pourtant quelquefois; & quand elle s'y trouve, elle y fait

plus d'effet que dans les Airs mêmes. Il y a peu de bons Opéra, où quelque grand morceau de *Récitatif* n'excite l'admiration des Connoisseurs, & l'intérêt dans tout le Spectacle; l'effet de ces morceaux montre assez que le défaut qu'on impute au genre n'est que dans la manière de le traiter.

M. Tartini rapporte avoir entendu en 1714, à l'Opéra d'Ancône, un morceau de *Récitatif* d'une seule ligne, & sans autre Accompagnement que la Basse, faire un effet prodigieux non-seulement sur les Professeurs de l'Art, mais sur tous les Spectateurs. » C'étoit, dit-il, au commencement du troisième Acte. A chaque représentation un silence profond dans tout le Spectacle annonçoit les approches de ce terrible morceau. On voyoit les visages pâlir; on se sentoit frissonner, & l'on se regardoit l'un l'autre avec une sorte d'effroi: car ce n'étoit ni des pleurs, ni des plaintes; c'étoit un certain sentiment de rigueur âpre & dédaigneux qui troubloit l'ame, serroit le cœur & glaçoit le sang «. Il faut transcrire le passage original; ces effets sont si peu connus sur nos Théatres, que notre Langue est peu exercée à les exprimer.

L'anno quatordecimo del secolo presente nel Dramma che si rappresentava in Ancona, v'era su'l principio dell' Atto terzo una riga di Recitativo non accompagnato da altri stromenti che dal Basso; per cui, tanto in noi professori, quanto negli ascoltanti, si destava una tal e tanta commozione di animo, che tutti si guardavano in faccia l'un l'altro per la evidente mutatione di colore che si faceva in ciascheduno di noi. L'effetto non era di pianto (mi ricordo benissimo che le parole erano di sdegno) ma di un certo rigore e freddo nel sangue, che di fatto turbava l'animo. Tredeci volte si recitò il Dramma, é sempre seguì l'effetto stesso universalmente; di che era segno palpabile il sommo previo silenzio, con cui l'Uditorio tutto si apparecchiava à goderne l'effetto.

RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ est celui auquel, outre la Basse-continue, on ajoute un Accompagnement de Violons. Cet Accompagnement, qui ne peut guères être syllabique, vu la rapidité du débit, est ordinairement formé de longues Notes soutenues sur des Mesures entières, & l'on écrit pour cela sur toutes les Parties de Symphonie le mot *Sostenuto*, principalement à la Basse qui, sans cela, ne frapperoit que des coups secs & détachés à

chaque changement de Note, comme dans le *Récitatif* ordinaire; au lieu qu'il faut alors filer & soutenir les Sons selon toute la valeur des Notes. Quand l'Accompagnement est mesuré, cela force de mesurer aussi le *Récitatif*, lequel alors suit & accompagne en quelque sorte l'Accompagnement.

RÉCITATIF MESURÉ. Ces deux mots sont contradictoires. Tout *Récitatif* où l'on sent quelqu'autre Mesure que celle des vers n'est plus du *Récitatif*. Mais souvent un *Récitatif* ordinaire se change tout-d'un-coup en Chant, & prend de la Mesure & de la Mélodie; ce qui se marque en écrivant sur les Parties *à Tempo* ou *à Battuta*. Ce contraste, ce changement bien ménagé produit des effets surprenans. Dans le cours d'un *Récitatif* débité, une réflexion tendre & plaintive prend l'Accent musical & se développe à l'instant par les plus douces inflexions du Chant; puis, coupée de la même manière par quelqu'autre réflexion vive & impétueuse, elle s'interrompt brusquement pour reprendre à l'instant tout le débit de la parole. Ces morceaux courts & mesurés, accompagnés, pour l'ordinaire, de Flûtes & de Cors de chasse, ne sont pas rares dans les grands *Récitatifs* Italiens.

On mesure encore le *Récitatif*, lorsque l'Accompagnement dont on le charge étant chantant & mesuré lui-même, oblige le *Récitant* d'y conformer son débit. C'est moins alors un *Récitatif mesuré* que, comme je l'ai dit plus haut, un *Récitatif* accompagnant l'Accompagnement.

RÉCITATIF OBLIGÉ. C'est celui qui, entremêlé de Ritournelles & de traits de Symphonie, *oblige*, pour ainsi dire, le Récitant & l'Orchestre l'un envers l'autre, en sorte qu'ils doivent être attentifs & s'attendre mutuellement. Ces passages alternatifs de Récitatif & de Mélodie revêtue de tout l'éclat de l'Orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la Musique moderne. L'Acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticenses, durant lesquelles l'Orchestre parle pour lui; & ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l'Auditeur que si l'Acteur disoit lui-même tout ce que la Musique fait entendre. Jusqu'ici la Musique Françoise n'a sû faire aucun usage du *Récitatif obligé*. L'on a tâché d'en donner quelque idée dans une

scène du *Devin du Village*, & il paroît que le Public a trouvé qu'une situation vive, ainsi traitée, en devenoit plus intéressante. Que ne feroit point le *Récitatif obligé* dans des scènes grandes & pathétiques, si l'on en peut tirer ce parti dans un genre rustique & badin?

RÉCITER. *v. a.* & *n.* C'est chanter ou jouer seul dans une Musique, c'est exécuter un *Récit*. (Voyez Récit.)

RÉCLAME. *s. f.* C'est dans le Plain-Chant la partie du Répons que l'on reprend après le verset. (Voyez Répons.)

REDOUBLÉ. *adj.* On appelle *Intervalle redoublé* tout Intervalle simple porté à son Octave. Ainsi la Treizième, composée d'une Sixte & de l'Octave, est une *Sixte redoublée*, & la quinzième, qui est une Octave ajoutée à l'Octave, est une Octave *redoublée*. Quand, au lieu d'une Octave, on en ajoute deux, l'Intervalle est triplé; quadruplé, quand on ajoute trois Octaves.

Tout Intervalle dont le nom passe sept en nombre, est tout au moins *redoublé*. Pour trouver le simple d'un intervalle *redoublé* quelconque, rejettez sept autant de fois que vous le pourrez du nom de cet Intervalle, & le reste sera le nom de l'Intervalle simple : de treize rejettez sept, il reste six; ainsi la Treizième est une Sixte *redoublée*. De quinze ôtez deux fois sept ou quatorze, il reste un : ainsi la quinzième est un Unisson triplé, ou une Octave *redoublée*.

Réciproquement, pour *redoubler* un Intervalle simple quelconque, ajoutez-y sept, & vous aurez le nom du même Intervalle *redoublé*. Pour tripler un Intervalle simple, ajoutez-y quatorze, &c. (Voyez Intervalle.)

RÉDUCTION, *s. f.* Suite de Notes descendant diatoniquement. Ce terme, non plus que son opposé, *Déduction*, n'est guères en usage que dans le Plain-Chant.

REFRAIN. Terminaison de tous les Couplets d'une Chanson par les mêmes paroles & par le même Chant, qui se dit ordinairement deux fois.

REGLE DE L'OCTAVE. Formule harmonique publiée la première fois par le sieur Delaire en 1700, laquelle détermine, sur la marche diatonique de la Basse, l'Accord convenable à chaque degré du Ton, tant en Mode majeur

qu'en Mode mineur, & tant en montant qu'en descendant.

On trouve, *Pl.* L. *Fig. 6*, cette formule chiffrée sur l'Octave du Mode majeur, & *Fig.* 7. sur l'Octave du Mode mineur.

Pourvu que le Ton soit bien déterminé, on ne se trompera pas en accompagnant sur cette *Règle*, tant que l'Auteur sera resté dans l'Harmonie simple & naturelle que comporte le Mode. S'il sort de cette simplicité par des Accords par supposition ou d'autres licences, c'est à lui d'en avertir par des Chiffres convenables; ce qu'il doit faire aussi à chaque changement de Ton: mais tout ce qui n'est point chiffré doit s'accompagner selon la *Règle de l'Octave*, & cette *Règle* doit s'étudier sur la Basse-fondamentale pour en bien comprendre le sens.

Il est cependant fâcheux qu'une formule destinée à la pratique des *Règles* élémentaires de l'Harmonie, contienne une faute contre ces mêmes *Régles*; c'est apprendre de bonne heure aux commençans à transgresser les loix qu'on leur donne. Cette faute est dans l'Accompagnement de la sixième Note dont l'Accord chiffré d'un *6*, pèche contre les règles; car il ne s'y trouve aucune liaison, & la Basse-fondamentale descend diatoniquement d'un Accord parfait sur un autre Accord parfait; licence trop grande pour pouvoir faire *Règle*.

On pourroit faire qu'il y eût liaison, en ajoutant une Septième à l'Accord parfait de la Dominante; mais alors cette Septième, devenue Octave sur la Note suivante, ne seroit point sauvée, & la Basse-fondamentale, descendant diatoniquement sur un Accord parfait, après un Accord de Septième, feroit une marche entièrement intolérable.

On pourroit aussi donner à cette sixième Note l'Accord de petite Sixte, dont la Quarte feroit liaison; mais ce seroit fondamentalement un Accord de Septième avec Tierce mineure, où la Dissonnance ne seroit pas préparée; ce qui est encore contre les *Règles*. (Voyez PRÉPARER.)

On pourroit chiffrer Sixte-Quarte sur cette sixième Note, & ce seroit alors l'Accord parfait de la Seconde; mais je doute que les Musiciens approuvassent un Renversement aussi mal entendu que celui-là; Renversement que l'oreille n'adopte point, & sur un Accord qui éloigne trop l'idée de la Modulation principale.

On pourroit changer l'Accord de la Dominante, en lui donnant la Sixte-Quarte au lieu de la Septième, & alors la Sixte simple iroit très-bien sur la sixième Note qui suit; mais la Sixte-Quarrée iroit très-mal sur la Dominante, à moins qu'elle n'y fût suivie de l'Accord parfait ou de la Septième; ce qui rameneroit la difficulté. Une *Régle* qui sert non-seulement dans la pratique, mais de modèle pour la pratique, ne doit point se tirer de ces combinaisons théoriques rejettées par l'oreille; & chaque Note, sur-tout la Dominante, y doit porter son Accord propre, lorsqu'elle peut en avoir un.

Je tiens donc pour une chose certaine, que nos *Régles* sont mauvaises, ou que l'Accord de Sixte, dont on Accompagne la sixième Note en montant, est une faute qu'on doit corriger, & que pour Accompagner réguliérement cette Note, comme il convient dans une formule, il n'y a qu'un seul Accord à lui donner, savoir celui de Septième; non une Septième fondamentale, qui, ne pouvant dans cette marche se sauver que d'une autre Septième, seroit une faute; mais une Septième renversée d'un Accord de Sixte-ajoutée sur la Tonique. Il est clair que l'Accord de la Tonique est le seul qu'on puisse insérer réguliérement entre l'Accord parfait ou de Septième sur la Dominante, & le même Accord sur la Note sensible qui suit immédiatement. Je souhaite que les gens de l'Art trouvent cette correction bonne; je suis sûr au moins qu'ils la trouveront régulière.

RÉGLER LE PAPIER. C'est marquer sur un papier blanc les Portées pour y noter la Musique. (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

RÉGLEUR. *s. m.* Ouvrier qui fait profession de régler les papiers de Musique. (Voyez COPISTE.)

RÉGLURE. *s. f.* Manière dont est réglé le papier. *Cette Réglure est trop noire. Il y a plaisir de Noter sur une Réglure bien nette.* (Voyez PAPIER RÉGLÉ.)

RELATION. *s. f.* Rapport qu'ont entr'eux les deux Sons qui forment un Intervalle, considéré par le genre de cet Intervalle. La *Rélation* est *juste*, quand l'Intervalle est juste, majeur ou mineur; elle est *fausse*, quand il est superflu ou diminué. (Voyez INTERVALLE.)

Parmi les *fausses Relations*, on ne considere comme telles dans l'Harmonie

l'Harmonie, que celles dont les deux Sons ne peuvent entrer dans le même Mode. Ainsi le Triton, qui dans la Mélodie est une *fausse Relation*, n'en est une dans l'Harmonie que l'orsqu'un des deux Sons qui le forment, est une corde étrangère au Mode. La Quarte diminuée, quoique bannie de l'Harmonie, n'est pas toujours une *fausse Relation*. Les Octaves diminuée & superflue étant non-seulement des Intervalles bannis de l'Harmonie, mais impraticables dans le même Mode, sont toujours de *fausses Relations*. Il en est de même des Tierces & des Sixtes diminuées & superflues, quoique la dernière soit admise aujourd'hui.

Autrefois les *fausses Relations* étoient toutes défendues. A présent elles sont presque toutes permises dans la Mélodie, mais non dans l'Harmonie. On peut pourtant les y faire entendre, pouvu qu'un des deux Sons qui forme la *fausse Relation*, ne soit admis que comme Note de goût, & non comme partie constitutive de l'Accord.

On appelle encore *Relation enharmonique*, entre deux Cordes qui sont à un Ton d'Intervalle, le rapport qui se trouve entre le Dièse de l'inférieure & le Bémol de la Supérieure. C'est, par le Tempérament, la même touche sur l'Orgue & sur le Clavecin; mais en rigueur ce n'est pas le même Son, & il y a entr'eux un Intervalle enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

REMISSE. *adj*. Les Sons *Remisses* sont ceux qui ont peu de force, ceux qui étant fort graves ne peuvent être rendus que par des Cordes extrêmement lâches, ni entendus que de fort près. *Remisse* est l'opposé d'*Intense*, & il y a cette différence entre *Remisse* & *bas* ou *foible*, de même qu'entre *Intense* & *haut* ou *fort*, que *bas* & *haut* se disent de la sensation que le Son porte à l'oreille; au lieu qu'*Intense* & *Remisse* se rapportent plutôt à la cause qui le produit.

RENFORCER. *v. a. pris en sens neutre*. C'est passer du *Doux* au *Fort*, ou du *Fort* au très-*Fort*, non tout d'un coup, mais par une gradation continue en renflant & augmentant les Sons, soit sur Tenue, soit sur une suite de Notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint celle qui sert de terme au *Renforcé*, l'on reprenne ensuite le jeu ordinaire. Les Italiens indiquent le *Renforcé* dans leur Musique par le mot *Crescendo*, ou par le mot *Rinforzando* indifféremment.

RENTRÉE. *s. f.* Retour du sujet, sur-tout après quelques Pauses de silence, dans une Fugue, une Imitation, ou dans quelque autre Dessein.

RENVERSÉ. En fait d'Intervalles, *Renversé* est opposé à *Direct.* (Voyez DIRECT.) Et en fait d'Accords, il est opposé à *Fondamental.* (Voyez FONDAMENTAL.)

RENVERSEMENT. *s. m.* Changement d'ordre dans les Sons qui composent les Accords, & dans les Parties qui composent l'Harmonie : ce qui se fait en substituant à la Basse, par des Octaves, les Sons qui doivent être au Dessus, ou aux extrémités ceux qui doivent occuper le milieu ; & réciproquement.

Il est certain que dans tout Accord il y a un ordre fondamental & naturel, qui est celui de la génération de l'Accord même : mais les circonstances d'une succession, le goût, l'expression, le beau Chant, la variété, le rapprochement de l'Harmonie, obligent souvent le Compositeur de changer cet ordre en renversant les Accords, & par conséquent la disposition des Parties.

Comme trois choses peuvent être ordonnées en six manières, & quatre choses en vingt-quatre manières, il semble d'abord qu'un Accord parfait devroit être susceptible de six *Renversemens*, & un Accord dissonnant de vingt-quatre ; puisque celui-ci est composé de quatre Sons, l'autre de trois, & que le *Renversement* ne consiste qu'en des transpositions d'Octaves. Mais il faut observer que dans l'Harmonie on ne compte point pour des *Renversemens* toutes les dispositions différentes des Sons supérieurs, tant que le même Son demeure au grave. Ainsi ces deux ordres de l'Accord parfait *ut mi sol*, & *ut sol mi*, ne sont pris que pour un même *Renversement*, & ne portent qu'un même nom ; ce qui réduit à trois tous les *Renversemens* de l'Accord parfait, & à quatre tous ceux de l'Accord dissonnant ; c'est-à-dire, à autant de *Renversemens* qu'il entre de différens Sons dans l'Accord : car les Répliques des mêmes Sons ne sont ici comptées pour rien.

Toutes les fois donc que la Basse-fondamentale se fait entendre dans la Partie la plus grave, ou, si la Basse-fondamentale est retranchée, toutes les fois que l'ordre naturel est gardé dans les Accords, l'Harmonie est directe. Dès que cet ordre est changé, ou que les Sons fondamentaux, sans être au grave, se font en-

tendre dans quelque autre Partie, l'Harmonie est *Renversée*. *Renversement* de l'Accord, quand le Son fondamental est transposé; *Renversement* de l'Harmonie, quand le Dessus ou quelqu'autre Partie marche comme devroit faire la Basse.

Par-tout où un Accord direct sera bien placé, ses *Renversemens* seront bien placés aussi, quant à l'Harmonie; car c'est toujours la même succession fondamentale, ainsi à chaque note de Basse-fondamentale on est maître de disposer l'Accord à sa volonté, & par conséquent de faire à tout moment des *Renversemens* différens; pourvu qu'on ne change point la succession regulière & fondamentale; que les Dissonnances soient toujours préparées & sauvées par les Parties qui les font entendre, que la Note sensible monte toujours, & qu'on évite les fausses Relations trop dures dans une même Partie. Voilà la Clef de ces différences mystérieuses que mettent les Compositeurs entre les Accords où le Dessus syncope, & ceux où la Basse doit syncoper; comme, par exemple entre la Neuvième & la Seconde : c'est que dans les premiers l'Accord est direct & la Dissonnance dans le Dessus; dans les autres l'Accord est *renversé*, & la Dissonnance est à la Basse.

A l'égard des Accords par supposition, il faut plus de précautions pour les *Renverser*. Comme le Son qu'on ajoute à la Basse est entièrement étranger à l'Harmonie, souvent il n'y est souffert qu'à cause de son grand éloignement des autres Sons, qui rend la Dissonnance moins dure. Que si ce Son ajouté vient à être transposé dans les Parties supérieures, comme il l'est quelquefois; si cette transposition n'est faite avec beaucoup d'art, elle y peut produire un très-mauvais effet, & jamais cela ne sauroit se pratiquer heureusement sans retrancher quelque autre Son de l'Accord. Voyez au mot *Accord* les cas & le choix de ces retranchemens.

L'intelligence parfaite du *Renversement* ne dépend que de l'étude & de l'art : le choix est autre chose, il faut de l'oreille & du goût; il y faut de l'expérience des effets divers, & quoique le choix du *Renversement* soit indifférent pour le fond de l'Harmonie, il ne l'est pas pour l'effet & l'expression. Il est certain que la Basse-fondamentale est faite pour soutenir l'Harmonie & règner au-dessous d'elle. Toutes les fois donc qu'on change l'ordre

& qu'on *renverse* l'Harmonie, on doit avoir de bonnes raisons pour cela; sans quoi, l'on tombera dans le défaut de nos Musiques récentes, où les Dessus chantent quelquefois comme des Basses, & les Basses toujours comme des Dessus, où tout est confus, *renversé*, mal ordonné, sans autre raison que de pervertir l'ordre établi & de gâter l'Harmonie.

Sur l'Orgue & le Clavecin les divers *Renversemens* d'un Accord, autant qu'une seule main peut les faire, s'appellent *faces*. (Voyez FACE.)

RENVOI. *s. m.* Signe figuré à volonté, placé communément au-dessus de la Portée, lequel correspondant à un autre signe semblable, marque qu'il faut, d'où est le second, retourner où est le premier, & de-là suivre jusqu'à ce qu'on trouve le Point final. (Voyez POINT.)

RÉPERCUSSION. *s. f.* Répétition fréquente des mêmes Sons. C'est ce qui arrive dans toute Modulation bien déterminée, où les Cordes essentielles du Mode, celles qui composent la Triade harmonique, doivent être rebattues plus souvent qu'aucune des autres. Entre les trois Cordes de cette Triade, les deux extrêmes c'est-à-dire, la Finale & la Dominante, qui sont proprement la répercussion du Ton, doivent être plus souvent rebattues que celle du milieu qui n'est que la répercussion du Mode. (Voyez TON & MODE.)

RÉPÉTITION. *s. f.* Essai que l'on fait en particulier d'une Pièce de Musique que l'on veut exécuter en public. Les *Répétitions* sont nécessaires pour s'assurer que les copies sont exactes, pour que les Acteurs puissent prévoir leurs Parties, pour qu'ils se concertent & s'accordent bien ensemble, pour qu'ils saisissent l'esprit de l'ouvrage & rendent fidèlement ce qu'ils ont à exprimer. Les *Répétitions* servent au Compositeur même pour juger de l'effet de sa Pièce, & faire les changemens dont elle peut avoir besoin.

RÉPLIQUE. *s. f.* Ce terme, en Musique, signifie la même chose qu'*Octave*. (Voyez OCTAVE.) Quelquefois en composition l'on appelle aussi *Réplique* l'Unisson de la même Note dans deux Parties différentes. Il y a nécessairement des *Répliques* à chaque Accord dans toute Musique à plus de quatre Parties. (Voyez UNISSON.)

RÉPONS. *s. m.* Espèce d'Antienne redoublée qu'on chante dans

l'Eglise Romaine après les leçons de Matines ou les Capitules, & qui finit en manière de Rondeau par une Reprise appellée *Réclame.*

Le Chant du *Répons* doit être plus orné que celui d'une Antienne ordinaire, sans sortir pourtant d'une Mélodie mâle & grave, ni de celle qu'exige le Mode qu'on a choisi. Il n'est cependant pas nécessaire que le Verset d'un *Répons* se termine par la Note finale du Mode; il suffit que cette Finale termine le *Répons* même.

RÉPONSE. *s. f.* C'est, dans une Fugue, la rentrée du sujet par une autre Partie, après que la premiére l'a fait entendre; mais c'est sur-tout dans une Contre-Fugue, la rentrée du sujet renversé de celui qu'on vient d'entendre. (Voyez FUGUE, CONTRE-FUGUE.)

REPOS. *s. m.* C'est la terminaison de la phrase, sur laquelle terminaison le Chant se repose plus ou moins parfaitement. Le *Repos* ne peut s'établir que par une Cadence pleine : si la Cadence est évitée, il ne peut y avoir de vrai *Repos*; car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une Dissonnance. On voit par-là qu'il y a précisément autant d'espèces de *Repos* que de sortes de Cadences pleines; (Voyez CADENCE.) & ces différens *Repos* produisent dans la Musique l'effet de la ponctuation dans le discours.

Quelques-uns confondent mal-à-propos les *Repos* avec les silences, quoique ces choses soient fort différentes. (Voyez SILENCE.)

REPRISE. *s. f.* Toute Partie d'un Air, laquelle se répète deux fois, sans être écrite deux fois, s'appelle *Reprise.* C'est en ce sens qu'on dit que la première *Reprise* d'une Ouverture est grave, & la seconde gaie. Quelquefois aussi l'on n'entend par *Reprise* que la seconde Partie d'un Air. On dit ainsi que la *Reprise* du joli Menuet de Dardanus ne vaut rien du tout. Enfin *Reprise* est encore chacune des Parties d'un Rondeau qui souvent en a trois, & quelquefois davantage, dont on ne répète que la première.

Dans la Note on appelle *Reprise* un signe qui marque que l'on doit répéter la Partie de l'Air qui le précède; ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce sens on distingue deux *Reprises*, la grande & la petite. La grande *Reprise* se figure à l'Italienne par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la Françoise par deux barres perpendiculaires un peu plus écartées, qui traversent toute la Portée, &

entre lesquelles on insere un point dans chaque espace : mais cette seconde manière s'abolit peu-à-peu ; car ne pouvant imiter tout-à-fait la Musique Italienne, nous en prenons du moins les mots & les signes ; comme ces jeunes gens qui croient prendre le style de M. de Voltaire en suivant son orthographe.

Cette *Reprise*, ainsi ponctuée à droite & à gauche, marque ordinairement qu'il faut recommencer deux fois, tant la Partie qui précède que celle qui suit ; c'est pourquoi on la trouve ordinairement vers le milieu des Passe-pieds, Menuets, Gavottes, &c.

Lorsque la *Reprise* a seulement des points à sa gauche, c'est pour la répétition de ce qui précède, & lorsqu'elle a des points à sa droite, c'est pour la répétition de ce qui suit. Il seroit du moins à souhaiter que cette convention, adoptée par quelques-uns, fût tout-à-fait établie ; car elle me paroit fort commode. Voyez (*Pl.* L. *Fig.* 8.) la figure de ces différentes *Reprises*.

La petite *Reprise* est, lorsqu'après une grande *Reprise* on recommence encore quelques-unes des dernières Mesures avant de finir. Il n'y a point de signes particuliers pour la petite *Reprise*, mais on se sert ordinairement de quelque signe de Renvoi figuré au-dessus de la Portée. (Voyez RENVOI.)

Il faut observer que ceux qui notent correctement ont toujours soin que la dernière Note d'une *Reprise* se rapporte exactement pour la Mesure, & à celle qui commence la même *Reprise*, & à celle qui commence la *Reprise* qui suit, quand il y en a une. Que si le rapport de ces Notes ne remplit pas exactement la Mesure ; après la Note qui termine une *Reprise*, on ajoute deux ou trois Notes de ce qui doit être recommencé, jusqu'à ce qu'on ait suffisamment indiqué comment il faut remplir la Mesure. Or, comme à la fin d'une première Partie on a premièrement la première Partie à reprendre, puis la seconde Partie à commencer, & que cela ne se fait pas toujours dans des Temps ou parties de Temps semblables ; on est souvent obligé de noter deux fois la Finale de la première *Reprise* ; l'une avant le signe de *Reprise* avec les premières Notes de la première Partie ; l'autre après le même signe pour commencer la seconde Partie. Alors on trace un demi-cercle ou chapeau depuis cette première Finale jusqu'à sa répétition, pour marquer qu'à la seconde fois

il faut passer, comme nul, tout ce qui est compris sous le demi-cercle. Il m'est impossible de rendre cette explication plus courte, plus claire, ni plus exacte; mais la figure 9 de la Planche L. suffira pour la faire entendre parfaitement.

RÉSONNANCE. *s. f.* Prolongement ou réflexion du Son, soit par les vibrations continuées des Cordes d'un Instrument, soit par les parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air renfermé dans un Instrument à vent. (Voyez SON, MUSIQUE, INSTRUMENT.)

Les voûtes elliptiques & paraboliques résonnent, c'est-à-dire, reflêchissent le Son. (Voyez ÉCHO.)

Selon M. Dodart, le nez, la bouche, ni ses parties, comme le palais, la langue, les dents, les lèvres ne contribuent en rien au Ton de la Voix; mais leur effet est bien grand pour la *résonnance*. (Voyez VOIX.) Un exemple bien sensible de cela se tire d'un Instrument d'acier appellé Trompe de Bearn ou Guimbarde; lequel, si on le tient avec les doigts & qu'on frappe sur la languette, ne rendra aucun Son; mais si le tenant entre les dents on frappe de même, il rendra un Son qu'on varie en serrant plus ou moins, & qu'on entend d'assez loin, sur-tout dans le bas.

Dans les Instrumens à Cordes, tels que le Clavecin, le Violon, le Violoncelle, le Son vient uniquement de la Corde; mais la *Résonnance* dépend de la caisse de l'Instrument.

RESSERRER L'HARMONIE. C'est rapprocher les Parties les unes des autres dans les moindres Intervalles qu'il est possible. Ainsi pour resserrer cet Accord *ut sol mi*, qui comprend une Dixième, il faut renverser ainsi *ut mi sol*, & alors il ne comprend qu'une Quinte. (Voyez ACCORD, RENVERSEMENT.)

RESTER. *v. n. Rester* sur une syllabe, c'est la prolonger plus que n'exige la Prosodie, comme on fait sous les Roulades; & *Rester* sur une Note, c'est y faire une Tenue, ou la prolonger jusqu'à ce que le sentiment de la Mesure soit oublié.

RHYTHME. *s. m.* C'est, dans sa définition la plus générale, la proportion qu'ont entr'elles les parties d'un même tout. C'est en Musique, la différence du mouvement qui résulte de la vitesse ou de la lenteur, de la longeur ou de la briéveté des Temps.

Aristide Quintilien divise le *Rhythme* en trois espèces; savoir, le *Rhythme* des corps immobiles, lequel résulte de la juste pro-

portion de leurs Parties, comme dans une ſtatue bien faite; le *Rhythme* du Mouvement local, comme dans la Danſe, la démarche bien compoſée, les attitudes des Pantomimes, & le *Rhythme* des Mouvemens de la Voix ou de la durée relative des Sons, dans une telle proportion, que, ſoit qu'on frappe toujours la même Corde, ſoit qu'on varie les Sons du grave à l'aigu, l'on faſſe toujours réſulter de leur ſucceſſion des effets agréables par la durée & la quantité. Cette dernière eſpèce de *Rhythme* eſt la ſeule dont j'ai à parler ici.

Le *Rhythme* appliqué à la Voix peut encore s'entendre de la parole ou du Chant. Dans le premier ſens, c'eſt du *Rhythme* que naiſſent le nombre & l'Harmonie dans l'Éloquence; la Meſure & la cadence dans la Poéſie : dans le ſecond, le *Rhythme* s'applique proprement à la valeur des Notes, & s'appelle aujourd'hui *Meſure.* (Voyez MESURE.) C'eſt encore à cette ſeconde acception que doit ſe borner ce que j'ai à dire ici ſur le *Rhythme* des Anciens.

Comme les ſyllabes de la Langue Grecque avoient une quantité & des valeurs plus ſenſibles, plus déterminées que celles de notre Langue, & que les vers qu'on chantoit étoient compoſés d'un certain nombre de pieds que formoient ces ſyllabes, longues ou brèves, différemment combinées, le *Rhythme* du Chant ſuivoit régulièrement la marche de ces pieds & n'en étoit proprement que l'expreſſion. Il ſe diviſoit, ainſi qu'eux, en deux Temps, l'un frappé, l'autre levé; l'on en comptoit trois Genres, même quatre & plus, ſelon les divers rapports de ces Temps. Ces Genres étoient l'*Egal,* qu'ils appelloient auſſi Dactylique, où le *Rhythme* étoit diviſé en deux Temps égaux; le *Double*, Trochaïque ou Iambique, dans lequel la durée de l'un des deux Temps étoit double de celle de l'autre; le *Seſqui-altère*, qu'ils appelloient auſſi *Péonique*, dont la durée de l'un des deux Temps étoit à celle de l'autre en rapport de 3 à 2; & enfin l'*Epitrite,* moins uſité, où le rapport des deux Temps étoit de 3 à 4.

Les Temps de ces *Rhythmes* étoient ſuſceptibles de plus ou moins de lenteur par un plus grand ou moindre nombre de ſyllabes ou de Notes longues ou brèves, ſelon le Mouvement; & dans ce ſens, un Temps pouvoit recevoir juſqu'à huit degrés différens de Mouvement par le nombre des ſyllabes qui le compo-

foient : mais les deux Temps conservoient toujours entr'eux le rapport déterminé par le Genre du *Rhythme.*

Outre cela, le Mouvement & la marche des syllabes, & par conséquent des Temps & du *Rhythme* qui en résultoit, étoit susceptible d'accélération & de ralentissement, à la volonté du Poëte, selon l'expression des paroles & le caractère des passions qu'il falloit exprimer. Ainsi de ces deux moyens combinés naissoient des foules de modifications possibles dans le mouvement d'un même *Rhythme*; qui n'avoient d'autres bornes que celles au-deçà ou au-delà desquelles l'oreille n'est plus à portée d'appercevoir les proportions.

Le *Rhythme*, par rapport aux pieds qui entroient dans la Poésie, se partageoit en trois autres Genres. Le *Simple*, qui n'admettoit qu'une sorte de pieds; le *Composé*, qui résultoit de deux ou plusieurs espèces de pieds; & le *Mixte*, qui pouvoit se résoudre en deux ou plusieurs *Rhythmes*, égaux ou inégaux, selon les diverses combinaisons dont il étoit susceptible.

Une autre source de variété dans le *Rhythme* étoit la différence des marches ou successions de ce même *Rhythme*, selon l'entrelacement des différens vers. Le *Rhythme* pouvoit être toujours uniforme; c'est-à-dire, se battre à deux Temps toujours égaux, comme dans les vers Héxamètres, Pentamètres, Adoniens, Anapestiques, *&c.* ou toujours inégaux, comme dans les vers purs Iambiques : ou diversifié, c'est-à-dire, mêlé de pieds égaux & d'inégaux, comme dans les Scazons, les Choriambiques, *&c.* Mais dans tous ces cas les *Rhythmes*, même semblables ou égaux, pouvoient, comme je l'ai dit, être fort différens en vîtesse selon la nature des pieds. Ainsi de deux *Rhythmes* de même Genre, résultans l'un de deux Spondées, l'autre de deux Pyrriques, le premier auroit été double de l'autre en durée.

Les silences se trouvoient aussi dans le *Rhythme* ancien; non pas, à la vérité, comme les nôtres, pour faire taire seulement quelqu'une des Parties, ou pour donner certains caractères au Chant : mais seulement pour remplir la mesure de ces vers appellés Catalectiques, qui manquoient d'une syllabe : ainsi le silence ne pouvoit jamais se trouver qu'à la fin du vers pour suppléer à cette syllabe.

A l'égard des Tenues, ils les connoissoient sans doute, puisqu'ils avoient un mot pour les exprimer. La pratique en devoit cependant être fort rare parmi eux; du moins cela peut-il s'inférer de la nature de leur *Rhythme*, qui n'étoit que l'expression de la Mesure & de l'Harmonie des vers. Il ne paroît pas non plus qu'ils pratiquassent les Roulades, les Syncopes, ni les Points, à moins que les Instrumens ne fissent quelque chose de semblable en accompagnant la Voix; de quoi nous n'avons nul indice.

Vossius dans son Livre *de Poëmatum cantu, & viribus Rhythmi*, releve beaucoup le *Rhythme* ancien, & il lui attribue toute la force de l'ancienne Musique. Il dit qu'un *Rhythme* détaché comme le nôtre, qui ne représente aucune image des choses, ne peut avoir aucun effet, & que les anciens nombres poétiques n'avoient été inventés que pour cette fin que nous négligeons. Il ajoute que le langage & la Poésie modernes sont peu propres pour la Musique, & que nous n'aurons jamais de bonne Musique vocale jusqu'à ce que nous fassions des vers favorables pour le Chant; c'est-à-dire, jusqu'à ce que nous réformions notre langage, & que nous lui donnions, à l'exemple des Anciens, la quantité & les Pieds mesurés, en proscrivant pour jamais l'invention barbare de la rime.

Nos vers, dit-il, sont précisément comme s'ils n'avoient qu'un seul Pied : de sorte que nous n'avons dans notre Poésie aucun *Rhythme* véritable, & qu'en fabriquant nos vers nous ne pensons qu'à y faire entrer un certain nombre de syllabes, sans presque nous embarrasser de quelle nature elles sont. Ce n'est sûrement pas-là de l'étoffe pour la Musique.

Le *Rhythme* est une partie essentielle de la Musique, & surtout de l'imitative. Sans lui la Mélodie n'est rien, & par lui-même il est quelque chose, comme on le sent par l'effet des tambours. Mais d'où vient l'impression que font sur nous la Mesure & la Cadence? Quel est le principe par lequel ces retours tantôt égaux & tantôt variés affectent nos ames, & peuvent y porter le sentiment des passions? Demandez-le au Métaphysicien. Tout ce que nous pouvons dire ici est que, comme la Mélodie tire son caractère des Accens de la Langue, le *Rhythme* tire le sien du caractère de la Prosodie; & alors il agit comme image de la parole : à quoi nous ajouterons que certaines passions ont dans la nature

un caractère rhythmique aussi-bien qu'un caractère mélodieux, absolu & indépendant de la Langue; comme la tristesse, qui marche par Temps égaux & lents, de même que par Tons rémisses & bas; la joie par Temps sautillans & vites, de même que par Tons aigus & intenses : d'où je présume qu'on pourroit observer dans toutes les autres passions un caractère propre, mais plus difficile à saisir, à cause que la plupart de ces autres passions étant composées, participent, plus ou moins, tant des précédentes que l'une de l'autre.

RHYTHMIQUE. *s. f.* Partie de l'Art musical qui enseignoit à pratiquer les règles du Mouvement & du *Rhythme*, selon les loix de la Rhythmopée.

La *Rhythmique*, pour le dire un peu plus en détail, consistoit à savoir choisir, entre les trois Modes établis par la Rhythmopée, le plus propre au caractère dont il s'agissoit, à connoître & posséder à fond toutes les sortes de Rhythmes, à discerner & employer les plus convenables en chaque occasion, à les entrelacer de la manière à la fois la plus expressive & la plus agréable, & enfin à distinguer l'*Arsis* & la *Thésis*, par la marche la plus sensible & la mieux Cadencée.

RHYTHMOPÉE. ῥυθμοποιΐα. *s. f.* Partie de la Science Musicale qui prescrivoit à l'Art Rhythmique les loix du Rhythme & de tout ce qui lui appartient. (Voyez RHYTHME.) La *Rhythmopée* étoit à la Rhythmique, ce qu'étoit la Mélopée à la Mélodie.

La *Rhythmopée* avoit pour objet le Mouvement ou le Temps, dont elle marquoit la mesure, les divisions l'ordre & le mélange, soit pour émouvoir les passions, soit pour les changer, soit pour les calmer. Elle renfermoit aussi la science des Mouvemens muets, appellés *Orchesis*, & en général tous les Mouvemens réguliers. Mais elle se rapportoit principalement à la Poésie; parce qu'alors la Poésie régloit seule les Mouvemens de la Musique, & qu'il n'y avoit point de Musique purement instrumentale, qui eût un Rhythme indépendant.

On sait que la *Rhythmopée* se partageoit en trois Modes ou Tropes principaux, l'un bas & serré, un autre élevé & grand, & le moyen paisible & tranquille; mais du reste les Anciens ne nous ont laissés que des préceptes fort généraux sur cette partie

de leur Musique, & ce qu'ils en ont dit se rapporte toujours aux vers ou aux paroles destinées pour le Chant.

RIGAUDON. *s. m.* Sorte de Danse dont l'Air se bat à deux Temps, d'un Mouvement gai, & se divise ordinairement en deux Reprises phrasées de quatre en quatre Mesures, & commençant par la dernière Note du second Temps.

On trouve *Rigodon* dans le Dictionnaire de l'Académie; mais cette orthographe n'est pas usitée. J'ai oui dire à un Maître à Danser, que le nom de cette Danse venoit de celui de l'inventeur, lequel s'appelloit *Rigaud.*

RIPPIENO. *s. m.* Mot Italien qui se trouve assez fréquemment dans les Musiques d'Église, & qui équivaut au mot *Chœur* ou *Tous.*

RITOURNELLE. *s. f.* Trait de Symphonie qui s'emploie en manière de Prélude à la tête d'un Air, dont ordinairement il annonce le Chant; ou à la fin, pour imiter & assurer la fin du même Chant; ou dans le milieu, pour reposer la Voix, pour renforcer l'expression, ou simplement pour embellir la Pièce.

Dans les Recueils ou Partitions de vieille Musique Italienne, les *Ritournelles* sont souvent désignées par les mots *si suona*, qui signifient que l'Instrument qui accompagne doit répéter ce que la voix a chanté.

Ritournelle, vient de l'Italien *Ritornello*, & signifie *petit retour.* Aujourd'hui que la Symphonie a pris un caractère plus brillant, & presque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus guères à de simples répétitions; aussi le mot *Ritournelle* a-t-il vieilli.

ROLLE. *s. m.* Le papier séparé qui contient la Musique que doit exécuter un Concertant, ce qui s'appelle *Partie* dans un Concert, s'appelle *Rolle* à l'Opéra. Ainsi l'on doit distribuer une *Partie* à chaque Musicien, & un *Rolle* à chaque Acteur.

ROMANCE. *s. f.* Air sur lequel on chante un petit Poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse & souvent tragique. Comme la *Romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, & d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, & qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la Chanter. Il n'est pas nécessaire

que le Chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf; qu'il n'offusque point la parole; qu'il la fasse bien entendre, & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *Romance* bien faite n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédens, l'intérêt augmente insensiblement, & quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'Instrument affoiblit cette impression. Il ne faut, pour le Chant de la *Romance*, qu'une Voix juste, nette, qui prononce bien, & qui chante simplement.

ROMANESQUE. *s. f.* Air à danser. (Voyez GAILLARDE.)

RONDE. *adj. pris subst.* Note blanche & ronde, sans queue, laquelle vaut une Mesure entière à quatre Temps, c'est-à-dire deux Blanches ou quatre Noires. La *Ronde* est de toutes les Notes restées en usage celle qui a le plus de valeur. Autrefois, au contraire, elle étoit celle qui en avoit le moins, & elle s'appelloit semi-Brève. (Voyez SEMI-BRÈVE, & VALEUR DES NOTES.)

RONDE DE TABLE. Sorte de Chanson à boire & pour l'ordinaire mêlée de galanterie, composée de divers couplets qu'on chante à table chacun à son tour, & sur lesquels tous les Convives font Chorus en reprenant le Refrain.

RONDEAU. *s. m.* Sorte d'Air à deux ou plusieurs Reprises, & dont la forme est telle qu'après avoir fini la seconde Reprise on reprend la première, & ainsi de suite, revenant toujours & finissant par cette même première Reprise par laquelle on a commencé. Pour cela, on doit tellement conduire la Modulation, que la fin de la première Reprise convienne au commencement de toutes les autres; & que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première.

Les grands Airs Italiens & toutes nos Ariettes sont en *Rondeau*, de même que la plus grande partie des Pièces de Clavecin Françoises.

Les routines sont des magasins de contre-sens pour ceux qui les suivent sans réflexion. Telle est pour les Musiciens celle des *Rondeaux*. Il faut bien du discernement pour faire un choix de paroles qui leur soient propres. Il est ridicule de mettre en *Ron-*

deau une penſée complette diviſée en deux membres, en reprenant la première inciſe & finiſſant par-là. Il eſt ridicule de mettre en *Rondeau* une comparaiſon dont l'application ne ſe fait que dans le ſecond membre, en reprenant le premier & finiſſant par-là. Enfin il eſt ridicule de mettre en *Rondeau* une penſée générale limitée par une exception relative à l'état de celui qui parle; en ſorte qu'oubliant derechef l'exception qui ſe rapporte à lui, il finiſſe en reprenant la penſée générale.

Mais toutes les fois qu'un ſentiment exprimé dans le premier membre, amene une réflexion qui le renforce & l'appuie dans le ſecond; toutes les fois qu'une deſcription de l'état de celui qui parle, empliſſant le premier membre, éclaircit une comparaiſon dans le ſecond; toutes les fois qu'une affirmation dans le premier membre contient ſa preuve & ſa confirmation dans le ſecond; toutes les fois, enfin, que le premier membre contient la propoſition de faire une choſe, & le ſecond la raiſon de la propoſition; dans ces divers cas, & dans les ſemblables, le *Rondeau* eſt toujours bien placé.

ROULADE. *ſ. f.* Paſſage dans le Chant de pluſieurs Notes ſur une même ſyllabe.

La *Roulade* n'eſt qu'une imitation de la Mélodie inſtrumentale dans les occaſions où, ſoit pour les graces du Chant, ſoit pour la vérité de l'image, ſoit pour la force de l'expreſſion, il eſt à propos de ſuſpendre le diſcours & de prolonger la Mélodie : mais il faut, de plus, que la ſyllabe ſoit longue, que la voix en ſoit éclatante & propre à laiſſer au goſier la facilité d'entonner nettement & légérement les Notes de la *Roulade* ſans fatiguer l'organe du Chanteur, ni, par conſéquent, l'oreille des écoutans.

Les voyelles les plus favorables pour faire ſortir la voix, ſont les *a*; enſuite les *o*, les *è* ouverts : l'*i* & l'*u* ſont peu ſonores; encore moins les diphtongues. Quant aux voyelles nazales, on n'y doit jamais faire de *Roulades*. La Langue Italienne pleine d'*o* & d'*a* eſt beaucoup plus propre pour les inflexions de voix que n'eſt la Françoiſe; auſſi les Muſiciens Italiens ne les épargnent-ils pas. Au contraire, les François obligés de compoſer preſque toute leur Muſique ſyllabique à cauſe des voyelles peu favorables, ſont contraints de donner aux Notes une marche lente & poſée,

ou de faire heurter les consonnes en faisant courir les syllabes ; ce qui rend nécessairement le Chant languissant ou dur. Je ne vois pas comment la Musique Françoise pourroit jamais surmonter cet inconvénient.

C'est un préjugé populaire de penser qu'une *Roulade* soit toujours hors de place dans un Chant triste & pathétique. Au contraire, quand le cœur est le plus vivement ému, la voix trouve plus aisément des Accens que l'esprit ne peut trouver des paroles, & de-là vient l'usage des Interjections dans toutes les Langues. (Voyez NEUME.) Ce n'est pas une moindre erreur de croire qu'une *Roulade* est toujours bien placée sur une syllabe ou dans un mot qui la comporte, sans considérer si la situation du Chanteur, si le sentiment qu'il doit éprouver la comporte aussi.

La *Roulade* est une invention de la Musique moderne. Il ne paroît pas que les Anciens en aient fait aucun usage, ni jamais battu plus de deux Notes sur la même syllabe. Cette différence est un effet de celle des deux Musiques, dont l'une étoit asservie à la Langue, & dont l'autre lui donne la loi.

ROULEMENT. *s. m.* (Voyez ROULADE.)

S.

S. Cette lettre écrite seule dans la Partie récitante d'un Concerto signifie *Solo*; & alors elle est alternative avec le T, qui signifie *Tutti*.

SARABANDE. *s. f.* Air d'une Danse grave, portant le même nom; laquelle paroît nous être venue d'Espagne, & se dansoit autrefois avec des Castagnettes. Cette Danse n'est plus en usage, si ce n'est dans quelques vieux Opéra François. L'Air de la Sarabande est à trois Temps lents.

SAUT. *s. m.* Tout passage d'un Son à un autre par Degré disjoint est un *Saut*. Il y a *Saut régulier* qui se fait toujours sur un Intervalle consonnant, & *Saut irrégulier*, qui se fait sur un Intervalle dissonnant. Cette distinction vient de ce que toutes les Dissonnances, excepté la Seconde qui n'est pas un *Saut*, sont plus difficiles à entonner que les Consonnances. Observation nécessaire dans la Mélodie pour composer des Chants faciles & agréables.

SAUTER. *v. n.* On fait *Sauter* le Ton, lorsque donnant trop de vent dans une Flûte, ou dans un tuyau d'un Instrument à vent, on force l'air à se diviser & à faire résonner, au lieu du Ton plein de la Flûte ou du tuyau, quelqu'un seulement de ses harmoniques. Quand le *Saut* est d'une Octave entière, cela s'appelle *Octavier*. (Voyez OCTAVIER.) Il est clair que pour varier les Sons de la Trompette & du Cor de chasse, il faut nécessairement *Sauter*, & ce n'est encore qu'en *Sautant* qu'on fait des Octaves sur la Flûte.

SAUVER. *v. a.* *Sauver* une Dissonnance, c'est la résoudre selon les règles, sur une Consonnance de l'Accord suivant. Il y a sur cela une marche prescrite, & à la Basse-fondamentale de l'Accord dissonnant, & à la Partie qui forme la Dissonnance.

Il n'y a aucune manière de *Sauver* qui ne dérive d'un Acte de Cadence : c'est donc par l'espèce de la Cadence qu'on veut faire, qu'est déterminé le Mouvement de la Basse-fondamentale. (Voyez CADENCE.) A l'égard de la Partie qui forme la Dissonnance, elle ne doit, ni rester en place, ni marcher par Degrés disjoints; mais elle doit monter ou descendre diatoniquement selon la nature de

de la Diſſonnance. Les Maîtres diſent que les Diſſonnances majeures doivent monter, & les mineures deſcendre; ce qui n'eſt pas ſans exception, puiſque dans certaines Cordes d'Harmonie, une Septième, bien que majeure, ne doit pas monter, mais deſcendre, ſi ce n'eſt dans l'Accord appellé, fort incorrectement, Accord de Septième ſuperflue. Il vaut donc mieux dire que la Septième, & toute Diſſonnance qui en dérive, doit deſcendre; & que la Sixte ajoutée, & toute Diſſonnance qui en dérive, doit monter. C'eſt-là une règle vraiment générale & ſans autre exception. Il en eſt de même de la loi de *Sauver* la Diſſonnance. Il y a des Diſſonnances qu'on ne peut préparer; mais il n'y en a aucune qu'on ne doit *Sauver.*

A l'égard de la Note ſenſible appellée improprement Diſſonnance majeure, ſi elle doit monter, c'eſt moins par la règle de *Sauver* la Diſſonnance, que par celle de la marche Diatonique, & de préférer le plus court chemin; & en effet il y a des cas, comme celui de la Cadence interrompue, où cette Note ſenſible ne monte point.

Dans les Accords par ſuppoſition, un même Accord fournit ſouvent deux Diſſonnances, comme la Septième & la Neuvième, la Neuvième & la Quarte, &c. Alors ces Diſſonnances ont dû ſe préparer & doivent ſe *Sauver* toutes deux: c'eſt qu'il faut avoir égard à tout ce qui diſſonne, non-ſeulement ſur la Baſſe-fondamentale, mais auſſi ſur la Baſſe-continue.

SCÈNE. *ſ. f.* On diſtingue en Muſique lyrique la *Scène* du Monologue, en ce qu'il n'y a qu'un ſeul Acteur dans le Monologue, & qu'il y a dans la *Scène* au moins deux Interlocuteurs. Par conſéquent dans le Monologue le caractère du Chant doit être un, du moins quant à la perſonne; mais dans les *Scènes* le Chant doit avoir autant de caractères différens qu'il y a d'Interlocuteurs. En effet, comme en parlant chacun garde toujours la même voix, le même accent, le même tymbre, & communément le même ſtyle, dans toutes les choſes qu'il dit; chaque Acteur dans les diverſes paſſions qu'il exprime doit toujours garder un caractère qui lui ſoit propre & qui le diſtingue d'un autre Acteur. La douleur d'un vieillard n'a pas le même ton que celle d'un jeune homme, la colère d'une femme a d'autres Accens que celle d'un guer-

rier ; un barbare ne dira point *Je vous aime*, comme un galant de profession. Il faut donc rendre dans les *Scènes*, non-seulement le caractère de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler. Ce caractère s'indique en partie par la sorte de voix qu'on approprie à chaque rôle ; car le tour de Chant d'une Haute-Contre est différent de celui d'une basse-Taille ; on met plus de gravité dans les Chants des Bas-Dessus, & plus de légéreté dans ceux des Voix plus aiguës. Mais outre ces différences, l'habile Compositeur en trouve d'individuelles qui caractérisent ses personnages ; en sorte qu'on connoîtra bien-tôt à l'Accent particulier du Récitatif & du Chant, si c'est Mandane ou Émire, si c'est Olinte ou Alceste qu'on entend. Je conviens qu'il n'y a que les hommes de génie qui sentent & marquent ces différences ; mais je dis cependant que ce n'est qu'en les observant, & d'autres semblables, qu'on parvient à produire l'illusion.

SCHISMA. *s. m.* Petit Intervalle qui vaut la moitié du Comma, & dont, par conséquent, la raison est sourde, puisque pour l'exprimer en nombres, il faudroit trouver une moyenne proportionnelle entre 80 & 81.

SCHOENION. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

SCHOLIE ou SCOLIE. *s. f.* Sorte de Chansons chez les anciens Grecs, dont les caractères étoient extrêmement diversifiés selon les sujets & les personnes. (Voyez CHANSON.)

SECONDE. *adj. pris subst.* Intervalle d'un Degré conjoint. Ainsi les marches diatoniques se font toutes sur des Intervalles de *Seconde*.

Il y a quatres sortes de *Secondes*. La première appellée *Seconde diminuée*, se fait sur un Ton majeur, dont la Note inférieure est rapprochée par un Dièse, & la supérieure par un Bémol. Tel est, par exemple, l'Intervalle du *re* Bémol à l'*ut* Dièse. Le rapport de cette *Seconde* est de 375 à 384. Mais elle n'est d'aucun usage, si ce n'est dans le genre enharmonique ; encore l'Intervalle s'y trouve-t-il nul en vertu du Tempérament. A l'égard de l'Intervalle d'une Note à son Dièse, que Brossard appelle *Seconde diminuée*, ce n'est pas une *Seconde* ; c'est un Unisson *altéré*.

La deuxième, qu'on appelle *seconde mineure*, est constituée par

le semi-Ton majeur, comme du *si* à l'*ut* ou du *mi* au *fa*. Son rapport est de 15 à 16.

La troisième est la *Seconde majeure*, laquelle forme l'Intervalle d'un *Ton*. Comme ce *Ton* peut être majeur ou mineur, le rapport de cette seconde, est de 8 à 9 dans le premier cas, & de 9 à 10 dans le second : mais cette différence s'évanouit dans notre Musique.

Enfin la quatrième est la *Seconde superflue*, composée d'un *Ton* majeur & d'un semi-Ton mineur, comme du *fa* au *sol* Dièse : son rapport est de 64 à 75.

Il y a dans l'Harmonie deux Accords qui portent le nom de *Seconde*. Le premier s'appelle simplement Accord de *Seconde* : c'est un Accord de Septième renversé, dont la Dissonnance est à la Basse; d'où il s'en suit bien clairement qu'il faut que la Basse syncope pour la préparer. (Voyez PRÉPARER.) Quand l'Accord de Septième est dominant; c'est-à-dire, quand la Tierce est majeure, l'Accord de *Seconde* s'appelle Accord de Triton, & la syncope n'est pas nécessaire, parce que la Préparation ne l'est pas.

L'autre s'appelle Accord de *Seconde superflue*; c'est un Accord renversé de celui de Septième diminuée; dont la Septième elle-même est portée à la Basse. Cet Accord est également bon avec ou sans syncope. (Voyez SYNCOPE.)

SEMI. Mot emprunté du Latin & qui signifie *Demi*. On s'en sert en Musique au lieu du *Hémi* des Grecs, pour composer très-barbarement plusieurs mots techniques, moitié Grecs & moitié Latins.

Ce mot, au-devant du nom Grec de quelque Intervalle que ce soit, signifie toujours une diminution, non pas de la moitié de cet Intervalle, mais seulement d'un *Semi-ton* mineur : Ainsi *Semi-Diton* est la Tierce mineure, *Semi-Diapente* est la Fausse-Quinte, *Semi-Diatessaron* la Quarte diminuée, &c.

SEMI-BRÈVE. *s. f.* C'est, dans nos anciennes Musiques, une valeur de Note ou une Mesure de Temps qui comprend l'espace de deux Minimes ou Blanches; c'est-à-dire, la Moitié d'une Brève. La *Semi-Brève* s'appelle maintenant Ronde, parce qu'elle a cette figure : mais autrefois elle étoit en lozange.

Anciennement la *Semi-Brève* se divisoit en majeure & mineure.

La majeure vaut deux tiers de la Brève parfaite, & la mineure vaut l'autre tiers de la même Brève : ainsi la *Semi-Brève* majeure en contient deux mineures.

La *Semi-Brève*, avant qu'on eût inventé la Minime, étant la Note de moindre valeur, ne se subdivisoit plus. Cette indivisibilité, disoit-on, est, en quelque manière, indiquée par sa figure en lozange terminée en haut, en bas & des deux côtés par des Points. Or, Muris prouve, par l'autorité d'Aristote & d'Euclide, que le Point est indivisible; d'où il conclud que la *Semi-Brève* enfermée entre quatre Points, est indivisible comme eux.

SEMI-TON. *s. m.* C'est le moindre de tous les Intervalles admis dans la Musique moderne; il vaut à-peu-près la moitié d'un *Ton*.

Il y a plusieurs espèces de *Semi-Tons*. On en peut distinguer deux dans la pratique; le *Semi-Ton* majeur & le *Semi-Ton* mineur. Trois autres sont connus dans les calculs harmoniques; savoir, le *Semi-Ton* maxime, le minime & le moyen.

Le *Semi-Ton* majeur est la différence de la Tierce majeure à la Quarte, comme *mi fa*. Son rapport est de 15 à 16, & il forme le plus petit de tous les Intervalles diatoniques.

Le *Semi-Ton* mineur est la différence de la Tierce majeure à la Tierce mineure : il se marque sur le même Degré par un Dièse ou par un Bémol. Il ne forme qu'un Intervalle chromatique, & son rapport est de 24 à 25.

Quoiqu'on mette de la différence entre ces deux *Semi-Tons* par la manière de les noter, il n'y en a pourtant aucune sur l'Orgue & le Clavecin, & le même *Semi-Ton* est tantôt majeur & tantôt mineur, tantôt diatonique & tantôt chromatique, selon le Mode où l'on est. Cependant on appelle, dans la pratique, *Semi-Tons* mineurs, ceux qui se marquant par Bémol ou par Dièse, ne changent point le Degré; & *Semi-Tons* majeurs, ceux qui forment un Intervalle de Seconde.

Quant aux trois autres *Semi-Tons* admis seulement dans la théorie, le *Semi-Ton* maxime est la différence du *Ton* majeur au *Semi-Ton* mineur, & son rapport est de 25 à 27. Le *Semi-Ton* moyen est la différence du *Semi-Ton* majeur au *Ton* majeur, & son rapport est de 128 à 135. Enfin le *Semi-Ton* minime est la différence du *Semi-Ton* maxime au *Semi-Ton* moyen, & son rapport est de 125 à 128.

De tous ces Intervalles il n'y a que le *Semi-Ton* majeur qui, en qualité de Seconde, soit quelquefois admis dans l'Harmonie.

SEMI-TONIQUE. *adj.* Échelle *Semi-Tonique* ou *Chromatique.* (Voyez ÉCHELLE.)

SENSIBILITÉ. *s. f.* Disposition de l'ame qui inspire au Compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'Exécutant la vive expression de ces mêmes idées, & à l'auditeur la vive impression des beautés & des défauts de la Musique qu'on lui fait entendre. (Voyez GOUT.)

SENSIBLE. *adj.* *Accord Sensible* est celui qu'on appelle autrement *Accord Dominant.* (Voyez ACCORD.) Il se pratique uniquement sur la Dominante du Ton; de-là lui vient le nom d'*Accord dominant*, & il porte toujours la Note *Sensible* pour tierce de cette Dominante; d'où lui vient le nom d'*Accord Sensible.* (Voyez ACCORD.) A l'égard de la Note *Sensible*, voyez NOTE.

SEPTIÈME. *adj. pris subst.* Intervalle dissonnant renversé de la Seconde, & appellé, par les Grecs, *Heptachordon*, parce qu'il est formé de sept Sons ou de six Degrés diatoniques. Il y en a de quatre sortes.

La première est la *Septième* mineure, composée de quatre *Tons*, trois majeurs & un mineur, & de deux semi-Tons majeurs, comme de *mi* à *re*; & chromatiquement de dix semi-Tons; dont six majeurs & quatre mineurs. Son rapport est de 5 à 9.

La deuxième est la *Septième majeure*, composée diatoniquement de cinq *Tons*, trois majeurs & deux mineurs, & d'un semi-Ton majeur; de sorte qu'il ne faut plus qu'un semi-Ton majeur pour faire une Octave; comme d'*ut* à *si*; & chromatiquement d'onze semi-Tons, dont six majeurs & cinq mineurs. Son rapport est de 8 à 15.

La troisième, est la *Septième diminuée* : elle est composée de trois *Tons*, deux mineurs & un majeur, & de trois semi-Tons majeurs, comme de l'*ut* Dièse au *si* Bémol. Son rapport est de 75 à 128.

La quatrième, est la *Septième superflue.* Elle est composée de cinq *Tons*, trois mineurs & deux majeurs, un semi-Ton majeur & un semi-Ton mineur, comme du *si* Bémol à *la* Dièse; de sorte qu'il ne lui manque qu'un Comma pour faire une Octave.

Son rapport est de 81 à 160. Mais cette dernière espèce n'est point usitée en Musique, si ce n'est dans quelques transitions enharmoniques.

Il y a trois Accords de *Septième*.

Le premier est fondamental, & porte simplément le nom de *Septième* : mais quand la Tierce est majeure & la *Septième* mineure, il s'appelle Accord Sensible ou Dominant. Il se compose de la Tierce, de la Quinte & de la *Septième*.

Le second est encore fondamental & s'appelle Accord de *Septième diminuée*. Il est composé de la Tierce mineure, de la fausse-Quinte & de la *Septième diminuée* dont il prend le nom; c'est-à-dire, de trois Tierces mineures consécutives, & c'est le seul Accord qui soit ainsi formé d'Intervalles égaux; il ne se fait que sur la Note sensible. (Voyez ENHARMONIQUE.)

Le troisième s'appelle Accord de *Septième superflue*. C'est un Accord par supposition formé par l'Accord dominant, au-dessous duquel la Basse fait entendre la Tonique.

Il y a encore un Accord de *Septième & Sixte*, qui n'est qu'un renversement de l'Accord de Neuvième. Il ne se pratique guères que dans les Points d'Orgue à cause de sa dureté. (Voyez ACCORD.)

SÉRÉNADE. *s. f.* Concert qui se donne la nuit sous les fenêtres de quelqu'un. Il n'est ordinairement composé que de Musique Instrumentale; quelquefois cependant on y ajoute des Voix. On appelle aussi *Sérénades* les Pieces que l'on compose ou que l'on exécute dans ces occasions. La mode des *Sérénades* est passée depuis long-temps, ou ne dure plus que parmi le Peuple, & c'est grand dommage. Le silence de la nuit, qui bannit toute distraction, fait mieux valoir la Musique & la rend plus délicieuse.

Ce mot, Italien d'origine, vient sans doute de *Sereno*, ou du Latin *Serum*, le soir. Quand le Concert se fait sur le matin, ou à l'aube du jour, il s'appelle *Aubade*.

SERRÉ. *adj.* Les Intervalles *Serrés* dans les Genres épais de la Musique Grecque sont le premier & le second de chaque Tétracorde. (Voyez ÉPAIS.)

SESQUI. Particule souvent employée par nos anciens Musiciens dans la composition des mots servans à exprimer différentes sortes de Mesures.

Ils appelloient donc *Sesqui-altères* les Mesures dont la principale Note valoit une moitié en sus de plus que sa valeur ordinaire ; c'est-à-dire, trois des Notes dont elle n'auroit autrement valu que deux ; ce qui avoit lieu dans toutes les Mesures triples, soit dans les majeures, où la Brève, même sans Point, valoit trois semi-Brèves ; soit dans les mineures, où la semi-Brève valoit trois Minimes, &c.

Ils appelloient encore *Sesqui-Octave* le Triple, marqué par ce signe C $\frac{9}{8}$.

Double *Sesqui-Quarte*, le Triple marqué C $\frac{9}{4}$, & ainsi des autres.

Sesqui-Diton ou *Hémi Diton*, dans la Musique Grecque est l'Intervalle d'une Tierce majeure diminuée d'un Semi-Ton ; c'est-à-dire, une Tierce mineure.

SEXTUPLE. *adj*. Nom donné assez improprement aux Mesures à deux Temps, composées de six Notes égales, trois pour chaque Temps. Ces sortes de Mesures ont été appellées encore plus mal-à-propos par quelques-uns, *Mesures à six Temps*.

On peut compter cinq espèces de ces Mesures *Sextuples* ; c'est-à-dire, autant qu'il y a de différentes valeurs de Notes, depuis celle qui est composée de six Rondes ou semi-Brèves, appellée en France *Triple de six pour un*, & qui s'exprime par ce chiffre $\frac{6}{1}$, jusqu'à celle appellée *Triple de six pour seize*, composée de six doubles-Croches seulement, & qui se marque ainsi : $\frac{6}{16}$.

La plupart de ces distinctions sont abolies, & en effet elles sont assez inutiles, puisque toutes ces différentes figures de Notes sont moins des Mesures différentes que des modifications de Mouvemens dans la même espèce de Mesure ; ce qui se marque encore mieux avec un seul mot écrit à la tête de l'Air, qu'avec tout ce fatras de chiffres & de Notes qui ne servent qu'à embrouiller un Art déja assez difficile en lui-même. (Voyez DOUBLE, TRIPLE, TEMPS, MESURE, VALEUR DES NOTES.)

SI. Une des sept syllabes dont on se sert en France pour solfier les Notes. Guy Arétin, en composant sa Gamme, n'inventa que six de ces syllabes, parce qu'il ne fit que changer en Héxacordes les Tétracordes des Grecs, quoiqu'au fond sa Gamme fût, ainsi que la nôtre, composée de sept Notes. Il arriva de-là que, pour nommer la septième, il falloit à chaque instant changer les noms

des autres & les nommer de diverses manières : embarras que nous n'avons plus depuis l'invention du *Si*, sur la Gamme duquel un Musicien nommé *de Nivers* fit, au commencement du siècle, un ouvrage exprès.

Broffard, & ceux qui l'ont suivi, attribuent l'invention du *Si* à un autre Musicien nommé *Le Maire*, entre le milieu & la fin du dernier siècle : d'autres en font honneur à un certain *Vander-Putten*; d'autres remontent jusqu'à Jean de Muris, vers l'an 1330 ; & le Cardinal Bona dit que dès l'onzième siècle, qui étoit celui de l'Arétin, Ericius Dupuis ajouta une Note aux six de Guy, pour éviter les difficultés des Muances & faciliter l'étude du Chant.

Mais, sans s'arrêter à l'invention d'Ericius Dupuis, morte sans doute avec lui, ou sur laquelle Bona, plus récent de cinq siècles, a pu se tromper ; il est même aisé de prouver que l'invention du *Si* est de beaucoup postérieure à Jean de Muris, dans les écrits duquel on ne voit rien de semblable. A l'égard de Vander-Putten, je n'en puis rien dire, parce que je ne le connois point. Reste le Maire, en faveur duquel les voix semblent se réunir. Si l'invention consiste à avoir introduit dans la pratique l'usage de cette syllabe *Si*, je ne vois pas beaucoup de raisons pour lui en disputer l'honneur. Mais si le véritable inventeur est celui qui a vu le premier la nécessité d'une septième syllabe, & qui en a ajouté une en conséquence, il ne faut pas avoir fait beaucoup de recherches pour voir que Le Maire ne mérite nullement ce titre : car on trouve en plusieurs endroits des écrits du P. Mersenne la nécessité de cette septième syllabe, pour éviter les Muances ; & il témoigne que plusieurs avoient inventé ou mis en pratique cette septième syllabe à-peu-près dans le même temps, & entr'autres Gilles Grand-Jean, Maître Écrivain de Sens ; mais que les uns nommoient cette syllabe *Ci*, d'autres *Di*, d'autres *Ni*, d'autres *Si*, d'autres *Za*, &c. Même avant le P. Mersenne, on trouve, dans un ouvrage de Banchiéri, Moine Olivétan, imprimé en 1614, & intitulé, *Cartella Di Musica*, l'addition de la même septième syllabe ; il l'appelle *Bi* par Béquarre, *Ba* par Bémol, & il assure que cette addition a été fort approuvée à Rome. De sorte que toute la prétendue invention de Le Maire consiste, tout au plus, à avoir écrit ou prononcé *Si*,

Si, au lieu d'écrire ou prononcer *Bi* ou *Ba*, *Ni* ou *Di*; & voilà avec quoi un homme est immortalisé. Du reste, l'usage du *Si* n'est connu qu'en France, & malgré ce qu'en dit le Moine Banchiéri, il ne s'est pas même conservé en Italie.

SICILIENNE. *s. f.* Sorte d'Air à danser, dans la Mesure à six-quatre ou six-huit, d'un Mouvement beaucoup plus lent, mais encore plus marqué que celui de la Gigue.

SIGNES. *s. m.* Ce sont en général tous les divers caractères dont on se sert pour noter la Musique. Mais ce mot s'entend plus particulièrement des Dièses, Bémols, Béquarres, Points, Reprises, Pauses, Guidons & autres petits caractères détachés, qui, sans être des véritables Notes, font des modifications des Notes & de la manière de les exécuter.

SILENCES. *s. m.* Signes répondans aux diverses valeurs des Notes, lesquels, mis à la place de ces Notes, marquent que tout le temps de leur valeur doit être passé en silence.

Quoiqu'il y ait dix valeurs de Notes différentes, depuis la Maxime jusqu'à la Quadruple-Croche, il n'y a cependant que neuf caractères différens pour les *Silences*; car celui qui doit correspondre à la Maxime a toujours manqué, & pour en exprimer la durée, on double le Bâton de quatre Mesures équivalant à la Longue.

Ces divers *Silences* sont donc : 1. Le Bâton de quatre Mesures qui vaut une Longue : 2. le Bâton de deux Mesures, qui vaut une Brève ou Quarrée : 3. la Pause, qui vaut une semi-Brève ou Ronde : 4. la demi-Pause, qui vaut une Minime ou Blanche : 5. le Soupir, qui vaut une Noire : 6. le demi-Soupir, qui vaut une Croche : 7. le quart-de-Soupir, qui vaut une double-Croche : 8. le demi-quart-de-Soupir, qui vaut une triple-Croche : 9. & enfin le seizième-de-Soupir, qui vaut une quadruple-Croche. Voyez les figures de tous ces *Silences* *Pl.* D. *Fig. 9*.

Il faut remarquer que le Point n'a pas lieu parmi les *Silences* comme parmi les Notes; car bien qu'une Noire & un Soupir soient d'égale valeur, il n'est pas d'usage de pointer le Soupir pour exprimer la valeur d'une Noire pointée; mais on doit, après le Soupir, écrire encore un demi-soupir. Cependant, com-

me quelques-uns pointent aussi les *Silences*, il faut que l'exécutant soit prêt à tout.

SIMPLE. *s. f.* Dans les Doubles & dans les variations, le premier Couplet ou l'Air original, tel qu'il est d'abord noté, s'appelle le *Simple*. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

SIXTE. *s. f.* La seconde des deux Consonnances imparfaites, appellées, par les Grecs, *Hexacorde*, parce que son intervalle est formé de six Sons ou de cinq Degrés diatoniques. La *Sixte* est bien une Consonnance naturelle, mais seulement par combinaison; car il n'y a point dans l'ordre des Consonnances de *Sixte* simple & directe.

A ne considérer les *Sixtes* que par leurs intervalles, on en trouve de quatre sortes, deux consonnantes & deux dissonnantes.

Les Consonnantes sont: 1. la *Sixte mineure*, composée de trois *Tons* & deux semi-Tons majeurs, comme *mi ut :* son rapport est de 5 à 8. 2. La *Sixte majeure*, composée de quatre *Tons* & un semi-Ton majeur, comme *sol mi* ; son rapport est de 3 à 5.

Les *Sixtes* dissonnantes sont, 1°. La *Sixte diminuée*, composée de deux *Tons* & trois semi-Tons majeurs; comme *ut* Dièse, *la* Bémol, & dont le rapport est de 125 à 192. 2°. La *Sixte superflue*, composée de quatre *Tons*, un semi-Ton majeur & un semi-Ton mineur, comme *si* Bémol & *sol* Dièse. Le rapport de cette *Sixte* est de 72 à 125.

Ces deux derniers Intervalles ne s'employent jamais dans la Mélodie, & la *Sixte diminuée* ne s'emploie point non plus dans l'Harmonie.

Il y a sept Accords qui portent le nom de *Sixte*. Le premier s'appelle simplement Accord de *Sixte*. C'est l'Accord parfait dont la Tierce est portée à la basse. Sa place est sur la Médiante du Ton ou sur la Note sensible, ou sur la sixième Note.

Le second s'appelle Accord de *Sixte-Quarte*. C'est encore l'Accord parfait dont la Quinte est portée à la Basse : il ne se fait guères que sur la dominante ou sur la Tonique.

Le troisième est appellé Accord de *petite-Sixte*. C'est un Accord de Septième, dont la Quinte est portée à la Basse. La *petite-Sixte* se met ordinairement sur la seconde Note du Ton ou sur la sixième.

Le quatrième est l'Accord de *Sixte & Quinte* ou *grande-Sixte*. C'est encore un Accord de Septieme, mais dont la tierce est portée à la Basse. Si l'Accord fondamental est dominant, alors l'Accord de *grande-Sixte* perd ce nom & s'appelle Accord de *Fausse-Quinte*. (Voyez FAUSSE-QUINTE.) La *grande Sixte* ne se met communément que sur la quatrième Note du Ton.

Le cinquième est l'Accord de *Sixte ajoutée* : Accord fondamental, composé, ainsi que celui de *grande Sixte*, de Tierce, de Quinte, *Sixte* majeure, & qui se place de même sur la Tonique ou sur la quatrième Note. On ne peut donc distinguer ces deux Accords que par la manière de les sauver; car si la Quinte descend & que la *Sixte* reste, c'est l'Accord de *grande-Sixte*, & la Basse fait une cadence parfaite; mais si la Quinte reste & que la *Sixte* monte, c'est l'Accord de *Sixte ajoutée*, & la Basse-fondamentale fait une cadence irrégulière. Or, comme, après avoir frappé cet Accord, on est maître de le sauver de l'une de ces deux manières, cela tient l'Auditeur en suspens sur le vrai fondement de l'Accord, jusqu'à ce que la suite l'ait déterminé; & c'est cette liberté de choisir que M. Rameau appelle *Double-emploi*. (Voyez DOUBLE EMPLOI.)

Le sixième Accord est celui de *Sixte-majeure & Fausse-Quinte*, lequel n'est autre chose qu'un Accord de *petite-Sixte* en Mode mineur, dans lequel la *Fausse Quinte* est substituée à la Quarte : c'est, pour m'exprimer autrement, un Accord de *Septième diminuée*, dans lequel la Tierce est portée à la Basse. Il ne se place que sur la seconde Note du Ton.

Enfin, le septième Accord de *Sixte* est celui de *Sixte superflue*. C'est une espèce de *petite-Sixte* qui ne se pratique jamais que sur la sixième Note d'un Ton mineur descendant sur la Dominante; comme alors la *Sixte* de cette sixième Note est naturellement majeure, on la rend quelquefois superflue en y ajoutant encore un Dièse. Alors cette *Sixte superflue* devient un Accord original, lequel ne se renverse point. (Voyez ACCORD.)

SOL. La cinquième des six syllabes inventées par l'Arétin, pour prononcer les Notes de la Gamme. Le *Sol* naturel répond à la lettre G. (Voyez GAMME.)

SOLFIER. *v. n.* C'est, en entonnant des Sons, prononcer en même

temps les ſyllabes de la Gamme qui leur correſpondent. Cet exercice eſt celui par lequel on fait toujours commencer ceux qui apprennent la Muſique, afin que l'idée de ces différentes ſyllabes s'uniſſant dans leur eſprit à celle des Intervalles qui s'y rapportent, ces ſyllabes leur aident à ſe rappeller ces Intervalles.

Ariſtide Quintilien nous apprend que les Grecs avoient pour *Solfier* quatre ſyllabes ou dénominations des Notes qu'ils répétoient à chaque Tétracorde, comme nous en répétons ſept à chaque Octave. Ces quatre ſyllabes étoient les ſuivantes : *Te, Ta, Thè, Tho.* La première répondoit au premier Son ou à l'Hypate du premier Tétracorde & des ſuivans ; la ſeconde, à la Parhypate ; la troiſième, au Lichanos ; la quatrième, à la Nète ; & ainſi de ſuite en recommençant : manière de *ſolfier* qui, nous montrant clairement que leur modulation étoit renfermée dans l'étendue du Tétracorde, & que les Sons homologues, gardant & les mêmes rapports & les mêmes noms d'un Tétracorde à l'autre, étoient cenſés répétés de Quarte en Quarte, comme chez nous d'Octave en Octave, prouve en même temps que leur génération harmonique n'avoit aucun rapport à la nôtre, & s'établiſſoit ſur des principes tout différens.

Guy d'Arezzo ayant ſubſtitué ſon Héxacorde au Tétracorde ancien, ſubſtitua auſſi, pour le *ſolfier*, ſix autres ſyllabes aux quatre que les Grecs employoient autrefois. Ces ſix ſyllabes ſont les ſuivantes : *ut re mi fa ſol la*, tirées, comme chacun ſait de l'Hymne de Saint Jean-Baptiſte. Mais chacun ne ſait pas que l'Air de cette Hymne tel qu'on le chante aujourd'hui dans l'Égliſe Romaine, n'eſt pas exactement celui dont Arétin tira ſes ſyllabes, puiſque les Sons qui les portent dans cette Hymne ne ſont pas ceux qui les portent dans ſa Gamme. On trouve dans un ancien manuſcrit conſervé dans la Bibliothèque du Chapitre de Sens, cette Hymne, telle, probablement qu'on la chantoit du temps de l'Arétin, & dans laquelle chacune des ſix ſyllabes eſt exactement appliquée au Son correſpondant de la Gamme, comme on peut le voir (*Pl.* G. *Fig.* 2.) où j'ai tranſcrit cette Hymne en Note de Plain-Chant.

Il paroît que l'uſage des ſix ſyllabes de Guy ne s'étendit pas bien promptement hors de l'Italie, puiſque Muris témoigne avoir

entendu employer dans Paris les ſyllabes *Pro to do no tu a*, au lieu de celles-là. Mais enfin celles de Guy l'emportèrent & furent admiſes généralement en France comme dans le reſte de l'Europe. Il n'y a plus aujourd'hui que l'Allemagne où l'on *ſolfie* ſeulement par les lettres de la Gamme, & non par les ſyllabes : en ſorte que la Note qu'en *ſolfiant* nous appellons *la*, ils l'appellent A ; celle que nous appellons *ut*, ils l'appellent C. Pour les Notes dièſées ils ajoutent un *s* à la lettre & prononcent cet *s*, *is* ; en ſorte, par exemple, que pour *ſolfier re* Dièſe, ils prononcent *Dis*. Ils ont auſſi ajouté la lettre H pour ôter l'équivoque du *ſi*, qui n'eſt B qu'étant Bémol ; lorſqu'il eſt Béquarre, il eſt H : ils ne connoiſſent, en *ſolfiant*, de Bémol que celui-là ſeul ; au lieu du Bémol de toute autre Note, ils prennent le Dièſe de celle qui eſt au-deſſous ; ainſi pour *la* Bémol ils *ſolfient Gs*, pour *mi* Bémol *Ds*, &c. Cette manière de *ſolfier* eſt ſi dure & ſi embrouillée, qu'il faut être Allemand pour s'en ſervir, & devenir toutefois grand Muſicien.

Depuis l'établiſſement de la Gamme de l'Arétin, on a eſſayé en différens temps de ſubſtituer d'autres ſyllabes aux ſiennes. Comme la voix des trois premières eſt aſſez ſourde, M. Sauveur, en changeant la manière de noter, avoit auſſi changé celle de *ſolfier*, & il nommoit les huit Notes de l'Octave par les huit ſyllabes ſuivantes : *Pa ra ga da ſo bo lo do*. Ces noms n'ont pas plus paſſé que les Notes ; mais pour la ſyllabe *do*, elle étoit antérieure à M. Sauveur : les Italiens l'ont toujours employée au lieu d'*ut* pour *ſolfier*, quoiqu'ils nomment *ut* & non pas *do*, dans la Gamme. Quant à l'addition du *ſi*, (Voyez SI.)

A l'égard des Notes altérées par Dièſe ou par Bémol, elles portent le nom de la Note au naturel, & cela cauſe, dans la manière de *ſolfier*, bien des embarras auxquels M. de Boiſgelou s'eſt propoſé de remédier en ajoutant cinq Notes pour completter le ſyſtême chromatique & donnant un nom particulier à chaque Note. Ces noms avec les anciens ſont, en tout, au nombre de douze, autant qu'il y a de Cordes dans ce ſyſtême ; ſavoir, *ut de re ma mi fa ſi ſol be la ſa ſi*. Au moyen de ces cinq Notes ajoutées, & des noms qu'elles portent, tous les Bémols & les Dièſes ſont anéantis, comme on le pourra voir au mot *Syſtême* dans l'expoſition de celui de M. de Boiſgelou.

Il y a diverses manières de *solfier*; savoir, par Muances, par transposition & au naturel. (Voyez MUANCES, NATUREL & TRANSPOSITION.) La première méthode est la plus ancienne, la seconde est la meilleure, la troisième est la plus commune en France. Plusieurs Nations ont gardé dans les Muances l'ancienne nomenclature des six syllabes de l'Arétin. D'autres en ont encore retranché, comme les Anglois, qui *solfient* sur ces quatres syllabes seulement, *mi fa sol la*. Les François au contraire, ont ajouté une syllabe pour renfermer sous des noms différens tous les sept Sons diatoniques de l'Octave.

Les inconvéniens de la Méthode de l'Arétin sont considérables; car faute d'avoir rendu complette la Gamme de l'Octave, les syllabes de cette Gamme ne signifient ni des touches fixes du Clavier, ni des Degrés du Ton, ni même des Intervalles déterminés. Par les Muances *la fa* peut former un Intervalle de Tierce majeure en descendant, ou de Tierce mineure en montant, ou d'un semi-Ton encore en montant, comme il est aisé de voir par la Gamme, &c. (Voyez GAMME, MUANCES.) C'est encore pis par la méthode Angloise : on trouve à chaque instant différens Intervalles qu'on ne peut exprimer que par les mêmes syllabes, & les mêmes noms de Notes y reviennent à toutes les Quartes, comme parmi les Grecs; au lieu de n'y revenir qu'à toutes les Octaves, selon le systême moderne.

La manière de *solfier* établie en France par l'addition du *si*, vaut assurément mieux que tout cela; car la Gamme se trouvant complette, les Muances deviennent inutiles, & l'analogie des Octaves est parfaitement observée. Mais les Musiciens ont encore gâté cette méthode par la bizarre imagination de rendre les noms des Notes toujours fixes & déterminés sur les touches du Clavier; en sorte que ces touches ont toutes un double nom, tandis que les Degrés d'un Ton transposé n'en ont point. Défaut qui charge inutilement la mémoire de tous les Dièses ou Bémols de la Clef, qui ôte aux noms des Notes l'expression des Intervalles qui leur sont propres, & qui efface enfin, autant qu'il est possible, toutes les traces de la modulation.

Ut ou *re* ne sont point ou ne doivent point être telle ou telle touche du Clavier; mais telle ou telle Corde du Ton. Quant aux

touches fixes, c'eſt par des lettres de l'Alphabet qu'elles s'expriment. La touche que vous appellez *ut*, je l'appelle C; celle que vous appellez *re*, je l'appelle D. Ce ne ſont pas des ſignes que j'invente, ce ſont des ſignes tout établis, par leſquels je détermine très-nettement la Fondamentale d'un Ton. Mais ce Ton une fois déterminé, dites-moi de grace à votre tour, comment vous nommez la Tonique que je nomme *ut*, & la ſeconde Note que je nomme *re*, & la Médiante que je nomme *mi*? Car ces noms relatifs au Ton & au Mode ſont eſſentiels pour la détermination des idées & pour la juſteſſe des Intonations. Qu'on y réfléchiſſe bien, & l'on trouvera que ce que les Muſiciens appellent *ſolfier au naturel* eſt tout-à-fait hors de la nature. Cette méthode eſt inconnue chez toute autre Nation, & sûrement ne fera jamais fortune dans aucune : chacun doit ſentir, au contraire, que rien n'eſt plus naturel, que de *ſolfier* par tranſpoſition lorſque le Mode eſt tranſpoſé.

On a, en Itaue, un Recueil de leçons à *ſolfier*, appellées *Solfeggi*. Ce Recueil, compoſé par le célèbre Léo, pour l'uſage des commençans, eſt très-eſtimé.

SOLO. *adj. pris ſubſt.* Ce mot Italien s'eſt franciſé dans la Muſique, & s'applique à une Pièce ou à un morceau qui ſe chante à Voix ſeule, ou qui ſe joue ſur un ſeul Inſtrument avec un ſimple Accompagnement de Baſſe ou de Clavecin; & c'eſt ce qui diſtingue le *Solo* du *Récit*, qui peut être accompagné de tout l'Orcheſtre. Dans les Pièces appellées *Concerto*, on écrit toujours le mot *Solo* ſur la Partie principale, quand elle récite.

SON. *ſ. m.* Quand l'agitation communiquée à l'air, par la colliſion d'un corps frappé par un autre, parvient juſqu'à l'organe auditif, elle y produit une ſenſation qu'on appelle *Bruit*. (Voyez BRUIT.) Mais il y a un Bruit réſonnant & appréciable qu'on appelle *Son*. Les recherches ſur le *Son* abſolu appartiennent au Phyſicien. Le Muſicien n'examine que le *Son* relatif; il l'examine ſeulement par ſes modifications ſenſibles; & c'eſt ſelon cette dernière idée, que nous l'enviſageons dans cet Article.

Il y a trois objets principaux à conſidérer dans le *Son*; le Ton, la force & le tymbre. Sous chacun de ces rapports le *Son* ſe conçoit comme modifiable : 1°. du grave à l'aigu : 2°. du fort au foible : 3°. de l'aigre au doux, ou du ſourd à l'éclatant, & réciproquement.

Je suppose d'abord, quelle que soit la nature du *Son*, que son véhicule n'est autre chose que l'air même : premièrement, parce que l'air est le seul corps intermédiaire de l'existence duquel on soit parfaitement assuré, entre le corps sonore & l'organe auditif; qu'il ne faut pas multiplier les êtres sans nécessité; que l'air suffit pour expliquer la formation du *Son*; &, de plus, parce que l'expérience nous apprend qu'un corps sonore ne rend pas de *Son* dans un lieu tout-à-fait privé d'air. Si l'on veut imaginer un autre fluide, on peut aisément lui appliquer tout ce que je dis de l'air dans cet Article.

La résonnance du *Son*, ou, pour mieux dire, sa permanence & son prolongement ne peut naître que de la durée de l'agitation de l'air. Tant que cette agitation dure, l'air ébranlé vient sans cesse frapper l'organe auditif & prolonge ainsi la sensation du *Son*. Mais il n'y a point de manière plus simple de concevoir cette durée, qu'en supposant dans l'air des vibrations qui se succèdent, & qui renouvellent ainsi à chaque instant l'impression. De plus, cette agitation de l'air, de quelque espèce qu'elle soit, ne peut être produite que par une agitation semblable dans les parties du corps sonore : or, c'est un fait certain que les parties du corps sonore éprouvent de telles vibrations. Si l'on touche le corps d'un Violoncelle dans le temps qu'on en tire du *Son*, on le sent frémir sous la main & l'on voit bien sensiblement durer les vibrations de la Corde jusqu'à ce que le *Son* s'éteigne. Il en est de même d'une cloche qu'on fait sonner en la frappant du batail; on la sent, on la voit même frémir, & l'on voit sautiller les grains de sable qu'on jette sur la surface. Si la Corde se détend, ou que la cloche se fende, plus de frémissement, plus de *Son*. Si donc cette cloche ni cette Corde ne peuvent communiquer à l'air que les mouvemens qu'elles ont elles-mêmes, on ne sauroit douter que le *Son* produit par les vibrations du corps sonore, ne se propage par des vibrations semblales que ce corps communique à l'air.

Tout ceci supposé, examinons premièrement ce qui constitue le rapport des *Sons* du grave à l'aigu.

I. Théon de Smyrne dit que Lasus d'Hermione, de même que le Pythagoricien Hyppase de Métapont, pour calculer les rapports des

des Consonnances, s'étoient servis de deux vases semblables & résonnans à l'Unisson; que laissant vide l'un des deux, & remplissant l'autre jusqu'au quart, la percussion de l'un & de l'autre avoit fait entendre la Consonnance de la Quarte; que, remplissant ensuite le second jusqu'au tiers, puis jusqu'à la moitié, la percussion des deux avoit produit la Consonnance de la Quinte, puis de l'Octave.

Pythagore, au rapport de Nicomaque & de Censorin, s'y étoit pris d'une autre manière pour calculer les mêmes rapports. Il suspendit, disent-ils, aux mêmes Cordes sonores différens poids, & détermina les rapports des divers *Sons* sur ceux qu'il trouva entre les poids tendans : mais les calculs de Pythagore sont trop justes pour avoir été faits de cette manière; puisque chacun sait aujourd'hui, sur les expériences de Vincent Galilée, que les *Sons* sont entr'eux, non comme les poids tendans, mais en raison sous-double de ces mêmes poids.

Enfin l'on inventa le Monocorde, appellé par les Anciens, *Canon harmonicus*, parce qu'il donnoit la règle des divisions harmoniques. Il faut en expliquer le principe.

Deux Cordes de même métal égales & également tendues forment un Unisson parfait en tout sens : si les longueurs sont inégales, la plus courte donnera un *Son* plus aigu, & fera aussi plus de vibrations dans un temps donné; d'où l'on conclud que la différence des *Sons* du grave à l'aigu ne procède que de celle des vibrations faites dans un même espace de temps par les Cordes ou corps sonores qui les font entendre; ainsi l'on exprime les rapports des *Sons* par les nombres des vibrations qui les donnent.

On sait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des Cordes, toutes choses d'ailleurs égales, sont toujours réciproques aux longueurs. Ainsi, une Corde double d'une autre ne fera, dans le même temps, que la moitié du nombre des vibrations de celle-ci, & le rapport des *Sons* qu'elles feront entendre, s'appelle *Octave*. Si les Cordes sont comme 3 & 2, les vibrations seront comme 2 & 3, & le rapport des *Sons* s'appellera *Quinte*, &c. (Voyez INTERVALLE.)

On voit par-là qu'avec des Chevalets mobiles, il est aisé de

former sur une seule Corde des divisions qui donnent des *Sons* dans tous les rapports possibles, soit entr'eux, soit avec la Corde entière. C'est le Monocorde dont je viens de parler. (Voyez MONOCORDE.)

On peut rendre des *Sons* aigus ou graves par d'autres moyens. Deux Cordes de longueurs égales ne forment pas toujours l'Unisson : car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre, elle sera moins des vibrations en temps égaux, & conséquemment donnera un *Son* plus grave. (Voyez CORDE.)

Il est aisé d'expliquer sur ces principes la construction des Instrumens à Cordes, tels que le Clavecin, le Tympanon, & le jeu des Violons & Basses, qui, par différens accourcissemens des Cordes sous les doigts ou chevalets mobiles, produit la diversité des *Sons* qu'on tire de ces Instrumens. Il faut raisonner de même pour les Instrumens à vent : les plus longs forment des *Sons* plus graves, si le vent est égal. Les trous, comme dans les Flûtes & Hautbois, servent à les raccourcir pour rendre les *Sons* plus aigus. En donnant plus de vent on les fait octavier, & les *Sons* deviennent plus aigus encore. La colonne d'air forme alors le corps sonore, & les divers Tons de la Trompette & du Cor-de-chasse ont les mêmes principes que les *Sons* harmoniques du Violoncelle & du Violon, &c. (Voyez SONS, HARMONIQUES.)

Si l'on fait résonner avec quelque force une des grosses Cordes d'une Viole ou d'un Violoncelle, en passant l'archet un peu plus près du chevalet qu'à l'ordinaire, on entendra distinctement, pour peu qu'on ait l'oreille exercée & attentive, outre le *Son* de la Corde entière, au moins celui de son Octave, celui de l'Octave de sa Quinte, & celui de la double-Octave de sa Tierce : on verra même frémir & l'on entendra résonner toutes les Cordes montées à l'Unisson de ces *Sons*-là. Ces *Sons* accessoires accompagnent toujours un *Son* principal quelconque, mais quand ce *Son* principal est aigu, les autres y sont moins sensibles. On appelle ceux-ci les Harmoniques du *Son* principal : c'est par eux, selon M. Rameau, que tout *Son* est appréciable, & c'est en eux que lui & M. Tartini ont cherché le principe de toute Harmonie, mais par des routes directement contraires. (Voyez HARMONIE, SYSTÊME.)

Une difficulté qui reste à expliquer dans la théorie du *Son*, est de savoir comment deux ou plusieurs *Sons* peuvent se faire entendre à la fois. Lorsqu'on entend, par exeemple, les deux *Sons* de la Quinte dont l'un fait deux vibrations, tandis que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas bien comment la même masse d'air peut fournir dans un même temps ces différens nombres de vibrations distincts l'un de l'autre, & bien moins encore lorsqu'il se fait ensemble plus de deux *Sons* & qu'ils sont tous dissonnans entr'eux. Mengoli & les autres se tirent d'affaire par des comparaisons. Il en est, disent-ils, comme de deux pierres qu'on jette à la fois dans l'eau, & dont les différens cercles qu'elles produisent se croisent sans se confondre. M. de Mairan donne une explication plus philosophique. L'air, selon lui, est divisé en particules de divers grandeurs, dont chacune est capable d'un Ton particulier & n'est susceptible d'aucun autre : de sorte qu'à chaque *Son* qui se forme, les particules d'air qui lui sont analogues s'ébranlent seules, elles & leurs Harmoniques, tandis que toutes les autres restent tranquilles jusqu'à ce qu'elles soient émues à leur tour par les *Sons* qui leur correspondent : de sorte qu'on entend à la fois deux Sons, comme on voit à la fois deux couleurs, parce qu'étant produits par différentes parties ils affectent l'organe en différens points.

Ce systême est ingénieux, mais l'imagination se prête avec peine à l'infinité des particules d'air différentes en grandeur & en mobilité, qui devroient être répandues dans chaque point de l'espace, pour être toujours prêtes, au besoin, à rendre en tout lieu l'infinité de tous les *Sons* possibles. Quand elles sont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en le frappant, plusieurs ensemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la sensation de chacune en particulier. Il semble qu'on a éloigné la difficulté plutôt que de la résoudre : on allègue en vain l'exemple de la lumière, dont les rayons se croisent dans un point sans confondre les objets : car, outre qu'une difficulté n'en résout pas une autre, la parité n'est pas exacte, puisque l'objet est vu sans exciter dans l'air un mouvement semblable à celui qu'y doit exciter le corps sonore pour être ouï. Mengoli sembloit vouloir prévenir cette objection, en disant que les masses d'air chargées, pour ainsi dire, de

Kkk ij

différens *Sons*, ne frappent le tympan que successivement, alternativement, & chacune à son tour; sans trop songer à quoi il occuperoit celles qui sont obligées d'attendre que les premières aient achevé leur office, ou sans expliquer comment l'oreille, frappée de tant de coups successifs, peut distinguer ceux qui appartiennent à chaque *Son*.

A l'égard des Harmoniques qui accompagnent un *Son* quelconque, ils offrent moins une nouvelle difficulté qu'un nouveau cas de la précédente; car sitôt qu'on expliquera comment plusieurs *Sons* peuvent être entendus à la fois, on expliquera facilement le phénomène des Harmoniques. En effet, supposons qu'un *Son* mette en mouvement les particules d'air susceptibles du même *Son*, & les particules susceptibles de *Sons* plus aigus à l'infini; de ces diverses particules, il y en aura dont les vibrations commençant & finissant exactement avec celles du corps sonore, seront sans cesse aidées & renouvellées par les siennes : ces particules seront celles qui donneront l'unisson. Vient ensuite l'Octave, dont deux vibrations s'accordant avec une du *Son* principal, en sont aidées & renforcées seulement de deux en deux; par conséquent l'Octave sera sensible, mais moins que l'Unisson : vient ensuite la Douzième ou l'Octave de la Quinte, qui fait trois vibrations précises pendant que le *Son* fondamental en fait une; ainsi ne recevant un nouveau coup qu'à chaque troisième vibration, la Douzième sera moins sensible que l'Octave, qui reçoit ce nouveau coup dès la seconde. En suivant cette même gradation, l'on trouve le concours des vibrations plus tardif, les coups moins renouvellés, & par conséquent les Harmoniques toujours moins sensibles; jusqu'à ce que les rapports se composent au point que l'idée du concours trop rare s'efface, & que les vibrations ayant le temps de s'éteindre avant d'être renouvellées, l'Harmonique ne s'entend plus du tout. Enfin quand le rapport cesse d'être rationel, les vibrations ne concourent jamais; celles du *Son* plus aigu, toujours contrariées, sont bientôt étouffées par celles de la Corde, & ce *Son* aigu est absolument dissonnant & nul. Telle est la raison pourquoi les premiers Harmoniques s'entendent, & pourquoi tous les autres *Sons* ne s'entendent pas. Mais en voilà trop sur la première qualité du *Son*; passons aux deux autres.

II. La force du *Son* dépend de celle des vibrations du corps ſonore; plus ces vibrations ſont grandes & fortes, plus le *Son* eſt fort & vigoureux & s'entend de loin. Quand la Corde eſt aſſez tendue, & qu'on ne force pas trop la voix ou l'Inſtrument, les vibrations reſtent toujours iſochrones; &, par conſéquent, le Ton demeure le même; ſoit qu'on renfle ou qu'on affoibliſſe le *Son* : mais en raclant trop fort de l'archet, en relâchant trop la Corde, en ſoufflant ou criant trop, on peut faire perdre aux vibrations l'iſochroniſme néceſſaire pour l'identité du Ton; & c'eſt une des raiſons pourquoi, dans la Muſique Françoiſe où le premier mérite eſt de bien crier, on eſt plus ſujet à chanter faux que dans l'Italienne, où la voix ſe modère avec plus de douceur.

La viteſſe du *Son* qui ſembleroit dépendre de ſa force, n'en dépend point. Cette viteſſe eſt toujours égale & conſtante; ſi elle n'eſt accélérée ou retardée par le vent : c'eſt-à-dire, que le *Son*, fort ou foible, s'étendra toujours uniformément, & qu'il fera toujours dans deux ſecondes le double du chemin qu'il aura fait dans une. Au rapport de Halley & de Flamſteade, le *Son* parcourt en Angleterre 1070 pieds de France en une ſeconde, & au Pérou 174 toiſes, ſelon M. de la Condamine. Le P. Merſenne & Gaſſendi ont aſſuré que le vent favorable ou contraire n'accéléroit ni ne retardoit le *Son* : depuis les expériences que Derham & l'Académie des Sciences ont faites ſur ce ſujet, cela paſſe pour une erreur.

Sans ralentir ſa marche le *Son* s'affoiblit en s'étendant, & cet affoibliſſement, ſi la propagation eſt libre, qu'elle ne ſoit gênée par aucun obſtacle ni ralentie par le vent, ſuit ordinairement la raiſon du quarré des diſtances.

III. Quant à la différence qui ſe trouve encore entre les *Sons* par la qualité du Tymbre, il eſt évident qu'elle ne tient ni au degré d'élévation, ni même à celui de force. Un Hautbois aura beau ſe mettre à l'Uniſſon d'une Flûte, il aura beau radoucir le *Son* au même degré; le *Son* de la Flûte aura toujours je ne ſais quoi de moëlleux & de doux; celui du Hautbois aura toujours je ne ſais quoi de rude & d'aigre, qui empêchera que l'oreille ne les confonde; ſans parler de la diverſité du Tymbre des voix. (Voyez Voix.) Il n'y a pas un Inſtrument qui n'ait le ſien par-

ticulier, qui n'eſt point celui de l'autre, & l'Orgue ſeul a une vingtaine de jeux tous de Tymbre différent. Cependant perſonne que je ſache n'a examiné le *Son* dans cette partie; laquelle, auſſi bien que les autres, ſe trouvera peut-être avoir ſes difficultés: car la qualité du Tymbre ne peut dépendre, ni du nombre des vibrations, qui fait le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations, qui fait le degré du fort au foible. Il faudra donc trouver dans le corps ſonore une troiſième cauſe différente de ces deux, pour expliquer cette troiſième qualité du *Son* & ſes différences; ce qui, peut-être, n'eſt pas trop aiſé.

Les trois qualités principales dont je viens de parler entrent toutes, quoiqu'en différentes proportions, dans l'objet de la Muſique, qui eſt le *Son* en général.

En effet, le Compoſiteur ne conſidère pas ſeulement ſi les Sons qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus; mais s'ils doivent être forts ou foibles, aigres ou doux, ſourds ou éclatans; & il les diſtribue à différens Inſtrumens, à diverſes Voix, en Récits ou en Chœurs, aux extrémités ou dans le *Medium* des Inſtrumens ou des Voix, avec des *Doux* ou des *Forts*, ſelon les convenances de tout cela.

Mais il eſt vrai que c'eſt uniquement dans la comparaiſon des *Sons* du grave à l'aigu que conſiſte toute la ſcience Harmonique: de ſorte que, comme le nombre des *Sons* eſt infini, l'on peut dire dans le même ſens que cette ſcience eſt infinie dans ſon objet. On ne conçoit point de bornes préciſes à l'étendue des *Sons* du grave à l'aigu, & quelque petit que puiſſe être l'Intervalle qui eſt entre deux *Sons*, on le concevra toujours diviſible par un troiſième *Son*: mais la nature & l'art ont limité cette infinité dans la pratique de la Muſique. On trouve bientôt dans les Inſtrumens les bornes des *Sons* praticables, tant au grave qu'à l'aigu. Allongez ou racourciſſez juſqu'à un certain point une Corde ſonore, elle n'aura plus de *Son*. L'on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à volonté la capacité d'une Flûte ou d'un tuyau d'Orgue ni ſa longueur; il y a des bornes, paſſé leſquelles, ni l'un ni l'autre ne réſonne plus. L'inſpiration a auſſi ſa meſure & ſes loix. Trop foible elle ne rend point de *Son*; trop forte elle ne

produit qu'un cri perçant qu'il est impossible d'apprécier. Enfin il est constaté par mille expériences que tous les *Sons* sensibles sont renfermés dans une certaine latitude, passé laquelle, ou trop graves ou trop aigus, ils ne sont plus apperçus ou deviennent inappréciables à l'oreille. M. Euler en a même en quelque sorte fixé les limites, & selon ses observations rapportées par M. Diderot dans ses principes d'acoustique, tous les *Sons* sensibles sont compris entre les nombres 30 & 7552 : c'est-à-dire que, selon ce grand Géomètre, le *Son* le plus grave appréciable à notre oreille, fait 30 vibrations par seconde, & le plus aigu 7552 vibrations dans le même temps; Intervalle qui renferme à-peu-près 8 Octaves.

D'un autre côté l'on voit, par la génération harmonique des *Sons*, qu'il n'y en a dans leur infinité possible qu'un très-petit nombre qui puissent être admis dans le système harmonieux. Car tous ceux qui ne forment pas des Consonnances avec les *Sons* fondamentaux, ou qui ne naissent pas, médiatement ou immédiatement, des différences de ces Consonnances, doivent être proscrits du système. Voilà pourquoi, quelque parfait qu'on suppose aujourd'hui le nôtre, il est pourtant borné à douze *Sons* seulement dans l'étendue d'une Octave, desquels douze toutes les autres Octaves ne contiennent que des répliques. Que si l'on veut compter toutes ces répliques pour autant de *Sons* différens; en les multipliant par le nombre des Octaves auquel est bornée l'étendue des *Sons* appréciables, on trouvera *96* en tout pour le plus grand nombre de *Sons* praticables dans notre Musique sur un même *Son* fondamental.

On ne pourroit pas évaluer avec la même précision le nombre des *Sons* praticables dans l'ancienne Musique. Car les Grecs formoient, pour ainsi dire, autant de systêmes de Musique, qu'ils avoient de manières différentes d'accorder leurs Tétracordes. Il paroît, par la lecture de leurs traités de Musique, que le nombre de ces manières étoit grand & peut-être indéterminé. Or, chaque Accord particulier changeoit les *Sons* de la moitié du systême, c'est-à-dire, des deux Cordes mobiles de chaque Tétracorde. Ainsi, l'on voit bien ce qu'ils avoient de *Sons* dans une seule manière d'Accord; mais on ne peut calculer au juste combien ce

nombre ſe multiplioit dans tous les changemens de Genre & de Mode qui introduiſent des nouveaux *Sons*.

Par rapport à leurs Tétracordes, ils diſtinguoient les *Sons* en deux claſſes générales; ſavoir, les *Sons* ſtables & fixes dont l'Accord ne changeoit jamais, & les *Sons* mobiles dont l'Accord changeoit avec l'eſpèce du Genre. Les premiers étoient huit en tout, ſavoir les deux extrêmes de chaque Tétracorde & la Corde Proſlambanomène; les ſeconds étoient auſſi tout au moins au nombre de huit, quelquefois de neuf ou de dix, parce que deux *Sons* voiſins quelquefois ſe confondent en un, & quelquefois ſe ſéparoient.

Ils diviſoient derechef, dans les Genres épais, les *Sons* ſtables en deux eſpèces, dont l'une contenoit trois *Sons* appellés *Apycni* ou *nonſerrés*, parce qu'ils ne formoient au grave ni ſemi-Tons ni moindres Intervalles; ces trois *Sons Apycni* étoient la Proſlambanomène, la Nète-Synnéménon, & la Nète-Hyperboléon. L'autre eſpèce portoit le nom de *Sons Bayrpycni* ou *ſous-ſerrés*, parce qu'ils formoient le grave des petits Intervalles : les *Sons Barypicni* étoient au nombre de cinq, ſavoir, l'Hypate-Hypaton, l'Hypate-Méſon, la Mèſe, la Paramèſe & la Nète-Diézeugménon.

Les *Sons* mobiles ſe ſubdiviſoient pareillement en *Sons Méſopycni* ou moyens dans le ſerré, leſquels étoient auſſi cinq en nombre, ſavoir le ſecond en montant de chaque Tétracorde; & en cinq autres *Sons* appellés *Oxypycni* ou ſur-aigus, qui étoient le troiſième en montant de chaque Tétracorde. (Voyez TÉTRACORDE.)

A l'égard des douze *Sons* du ſyſtême moderne l'Accord n'en change jamais & ils ſont tous immobiles. Broſſard prétend qu'ils ſont tous mobiles; fondé ſur ce qu'ils peuvent être altérés par Dièſe ou par Bémol : mais autre choſe eſt de changer de Corde, & autre choſe de changer l'Accord d'une Corde.

SON FIXE. *ſ. m.* Pour avoir ce qu'on appelle un *Son fixe*, il faudroit s'aſſurer que ce *Son* ſeroit toujours le même dans tous les temps & dans tous les lieux. Or, il ne faut pas croire qu'il ſuffiſe pour cela d'avoir un tuyau, par exemple, d'une longeur déterminée : car premièrement, le tuyau reſtant toujours le même, la peſanteur de l'air ne reſtera pas pour cela toujours la même; le *Son* changera & deviendra plus grave ou plus aigu, ſelon que

l'air

l'air deviendra plus léger ou plus pesant. Par la même raison le *Son* du même tuyau changera encore avec la colonne de l'atmosphère, selon que ce même tuyau sera porté plus haut ou plus bas, dans les montagnes ou dans les vallées.

En second lieu, ce même tuyau, quelle qu'en soit la matière, sera sujet aux variations que le chaud ou le froid cause dans les dimensions de tous les corps : le tuyau se raccourcissant ou s'allongeant deviendra proportionnellement plus aigu ou plus grave; & de ces deux causes combinées, vient la difficulté d'avoir un *Son fixe*, & presque l'impossibilité de s'assurer du même *Son* dans deux lieux en même temps, ni dans deux temps en même lieu.

Si l'on pouvoit compter exactement les vibrations que fait un *Son* dans un temps donné, l'on pourroit, par le même nombre de vibrations, s'assurer de l'identité du *Son*; mais ce calcul étant impossible, on ne peut s'assurer de cette identité du *Son* que par celle des Instrumens qui le donnent; savoir le tuyau, quant à ses dimensions, & l'air, quant à sa pesanteur. M. Sauveur proposa pour cela des moyens qui ne réussirent pas à l'expérience. M. Diderot en a proposé depuis de plus praticables, & qui consistent à graduer un tuyau d'une longueur suffisante pour que les divisions y soient justes & sensibles, en le composant de deux parties mobiles par lesquelles on puisse l'allonger & l'accourcir selon les dimensions proportionnelles aux altérations de l'air, indiquées par le Thermomètre, quant à la température, & par le Baromètre quant à la pesanteur. Voyez là-dessus les principes d'Acoustique de cet Auteur.

SON FONDAMENTAL. (Voyez Fondamental.)

SONS FLUTÉS. (Voyez Sons Harmoniques.)

SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTÉS. Espèce singulière de *Sons* qu'on tire de certains Instrumens, tels que le Violon & le Violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, qu'on approche davantage du Chevalet, & en posant légérement le doigt sur certaines divisions de la Corde. Ces *Sons* sont fort différens pour le Tymbre & pour le Ton de ce qu'ils seroient, si l'on appuyoit tout-à-fait le doigt. Quant au Ton, par exemple, ils donneront la Quinte quand ils donneroient la Tierce, la Tierce quand ils donneroient la Sixte, &c. Quant au Tymbre, ils sont

beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division, en faisant porter la Corde sur le manche ; & c'est à cause de cette douceur qu'on les appelle *Sons flûtés*. Il faut, pour en bien juger, avoir entendu M. Mondonville tirer sur son Violon, ou M. Bertaud sur son Violoncelle des suites de ces beaux *Sons*. En glissant légérement le doigt de l'aigu au grave depuis le milieu d'une Corde qu'on touche en même temps de l'archet en la manière susdite, on entend distinctement une succession de *Sons harmoniques* du grave à l'aigu, qui étonne fort ceux qui n'en connoissent pas la Théorie.

Le principe sur lequel cette Théorie est fondée, est qu'une Corde étant divisée en deux parties commensurables entr'elles, & par conséquent avec la Corde entière, si l'obstacle qu'on met au point de division n'empêche qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre, toutes les fois qu'on fera sonner la Corde dans cet état, elle rendra non le son de la Corde entière, ni celui de sa grande partie, mais celui de la plus petite partie si elle mesure exactement l'autre ; ou, si elle ne la mesure pas, le Son de la plus grande aliquote commune à ces deux parties.

Qu'on divise une Corde 6 en deux parties 4 & 2 ; le *Son harmonique* résonnera par la longueur de la petite partie 2, qui est aliquote de la grande partie 4 : mais si la Corde 5 est divisée par 2 & 3 ; alors, comme la petite partie ne mesure pas la grande, le *Son harmonique* ne résonnera que selon la moitié 1 de cette même petite partie, laquelle moitié est la plus grande commune mesure des deux parties 3 & 2, & de toute la Corde 5.

Au moyen de cette loi tirée de l'observation, & conforme aux expériences faites par M. Sauveur à l'Académie des Sciences, tout le merveilleux disparoît ; avec un calcul très-simple on assigne pour chaque Degré le *Son harmonique* qui lui répond. Quant au doigt glissé le long de la Corde, il ne donne qu'une suite de *Sons harmoniques* qui se succèdent rapidement dans l'ordre qu'ils doivent avoir selon celui des divisions sur lesquelles on passe successivement le doigt, & les points qui ne forment pas des divisions exactes, ou qui en forment de trop composées, ne donnent aucun Son sensible ou appréciable.

On trouvera, *Pl.* G. *Fig.* 3. une Table des *Sons harmoniques*,

qui peut en faciliter la recherche à ceux qui desirent de les pratiquer. La première colonne indique les *Sons* que rendroient les divisions de l'Instrument touchées en plein, & la seconde colonne montre les *Sons flûtés* correspondans, quand la Corde est touchée harmoniquement.

Après la première Octave, c'est-à-dire, depuis le milieu de la Corde en avançant vers le Chevalet, on retrouve les mêmes *Sons harmoniques* dans le même ordre, sur les mêmes divisions de l'Octave aiguë; c'est-à-dire, la Dix-neuvième sur la Dixième mineure, la Dix-septième sur la Dixième majeure, &c.

Je n'ai fait, dans cette Table, aucune mention des *Sons harmoniques* relatifs à la Seconde & à la Septième : premièrement, parce que les divisions qui les forment n'ayant entr'elles que des aliquotes fort petites, en rendroient les *Sons* trop aigus pour être agréables, & trop difficiles à tirer par le coup d'archet, & de plus, parce qu'il faudroit entrer dans des sous-divisions trop étendues, qui ne peuvent s'admettre dans la pratique : car le *Son harmonique* du *Ton* majeur seroit la vingt-troisième, ou la triple Octave de la Seconde, & l'Harmonique du *Ton* mineur seroit la vingt-quatrième, ou la triple Octave de la Tierce mineure : mais quelle est l'oreille assez fine & la main assez juste pour distinguer & toucher à sa volonté un *Ton* majeur ou un *Ton* mineur?

Tout le jeu de la Trompette marine est en *Sons harmoniques*; ce qui fait qu'on n'en tire pas aisément toute sorte de *Sons*.

SONATE. *s. f.* Pièce de Musique instrumentale composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caractères différens. La *Sonate* est à-peu-près pour les Instrumens ce qu'est la Cantate pour les Voix.

La *Sonate* est faite ordinairement pour un seul Instrument qui récite accompagné d'une Basse-continue; & dans une telle composition l'on s'attache à tout ce qu'il y a de plus favorable pour faire briller l'Instrument pour lequel on travaille, soit par le tour des chants, soit par le choix des Sons qui conviennent le mieux à cette espèce d'Instrument, soit par la hardiesse de l'exécution. Il y a aussi des *Sonates* en Trio, que les Italiens appellent plus communément *Sinfonie*; mais quand elles passent trois Parties ou qu'il y en a quelqu'une récitante, elles prennent le nom de Concerto. (Voyez CONCERTO.)

Il y a plusieurs sortes de *Sonates*. Les Italiens les réduisent à deux espèces principales. L'une qu'ils appellent *Sonate da* Camera, *Sonates* de Chambre, lesquelles sont composées de plusieurs Airs familiers ou à danser, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des *Suites*. L'autre espèce est appellée *Sonate da Chiesa*, *Sonates* d'Église, dans la composition desquelles il doit entrer plus de recherche, de travail, d'Harmonie, & des Chants plus convenables à la dignité du lieu. De quelque espèce que soient les *Sonates*, elles commencent d'ordinaire par un Adagio, &, après avoir passé par deux ou trois mouvemens différens, finissent par un Allegro ou un Presto.

Aujourd'hui que les Instrumens font la partie la plus importante de la Musique, les *Sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toute espèce de Symphonie; le Vocal n'en est guères que l'accessoire, & le Chant accompagne l'accompagnement. Nous tenons ce mauvais goût de ceux qui, voulant introduire le tour de la Musique Italienne dans une Langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les Instrumens ce qu'il nous est impossible de faire avec nos voix. J'ose prédire qu'un goût si peu naturel ne durera pas. La Musique purement Harmonique est peu de chose; pour plaire constamment, & prévenir l'ennui, elle doit s'élever au rang des Arts d'imitation; mais son imitation n'est pas toujours immédiate comme celles de la Poésie & de la Peinture; la parole est le moyen par lequel la Musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image, & c'est par les Sons touchans de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle y doit produire. Qui ne sent combien la pure Symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'Instrument, est loin de cette énergie? Toutes les folies du Violon de M. Mondonville m'attendriront-elles comme deux Sons de la voix de Mademoiselle le Maure. La Symphonie anime le Chant, & ajoute à son expression, mais elle n'y supplée pas. Pour savoir ce que veulent dire tous ces fatras de *Sonates* dont on est accablé, il faudroit faire comme ce Peintre grossier qui étoit obligé d'écrire au-dessous de ses figures; *c'est un arbre*, *c'est un homme*, *c'est un cheval*. Je n'oublierai jamais la saillie du célèbre Fontenelle, qui se trouvant excédé de

ces éternelles Symphonies, s'écria tout haut dans un transport d'impatience : *Sonate, que me veux-tu?*

SONNER. *v. a. & n.* On dit en composition qu'une Note *Sonne* sur la Basse, lorsqu'elle entre dans l'Accord & fait Harmonie; à la différence des Notes qui ne sont que de goût, & ne servent qu'à figurer, lesquelles ne *Sonnent* point. On dit aussi *Sonner* une Note, un Accord, pour dire, frapper ou faire entendre le Son, l'Harmonie de cette Note ou de cet Accord.

SONORE. *adj.* qui rend du Son. *Un métal Sonore.* De-là *Corps sonore.* (Voyez CORPS SONORE.)

Sonore se dit particulièrement & par excellence de tout ce qui rend des Sons moëlleux, forts, nets, justes, & bien tymbrés. *Une Cloche Sonore : une Voix Sonore*, &c.

SOTTO-VOCE. *adv.* Ce mot Italien marque, dans les lieux où il est écrit, qu'il ne faut chanter qu'à demi-voix, ou jouer qu'à demi-jeu. *Mezzo-Forte* & *Mezza-Voce* signifient la même chose.

SOUPIR. Silence équivalant à une Noire, & qui se marque par un trait courbe approchant de la figure du 7 chiffre, mais tourné en sens contraire, en cette sorte r. (Voyez SILENCE, NOTES.)

SOURDINE. *s. f.* Petit Instrument de cuivre ou d'argent, qu'on applique au chevalet du Violon ou du Violoncelle, pour rendre les Sons plus sourds & plus foibles, en interceptant & génant les vibrations du corps entier de l'Instrument. La *Sourdine*, en affoiblissant les Sons, change leur tymbre & leur donne un caractère extrêmement attendrissant & triste. Les Musiciens François, qui pensent qu'un jeu doux produit le même effet que la *Sourdine*, & qui n'aiment pas l'embarras de la placer & déplacer, ne s'en servent point. Mais on en fait usage avec un grand effet dans tous les Orchestres d'Italie, & c'est parce qu'on trouve souvent ce mot *Sordini* écrit dans les Symphonies, que j'en ai dû faire un article.

Il y a des *Sourdines* aussi pour les Cors-de-chasse, pour le Clavecin, &c.

SOUS-DOMINANTE ou SOUDOMINANTE. Nom donné par M. Rameau à la quatrième Note du Ton, laquelle est par conséquent, au même Intervalle de la Tonique en descendant, qu'est la Dominante en montant. Cette dénomination vient de l'affinité que cet Auteur trouve par renversement entre le Mode mineur de la

Sous-Dominante, & le Mode majeur de la Tonique. (Voyez HARMONIE.) Voyez aussi l'Article qui suit.

SOUS-MÉDIANTE ou SOUMÉDIANTE. C'est aussi, dans le Vocabulaire de M. Rameau, le nom de la sixième Note du Ton. Mais cette *Sous-Médiante* devant être au même Intervalle de la Tonique en dessous, qu'en est la Médiante en-dessus, doit faire Tierce majeure sous cette Tonique, & par conséquent Tierce mineure sur la sous-Dominante; & c'est sur cette analogie que le même M. Rameau établit le principe du Mode mineur; mais il s'en suivroit de-là que le Mode majeur d'une Tonique, & le Mode mineur de sa sous-Dominante devroient avoir une grande affinité; ce qui n'est pas: puisqu'au contraire il est très-rare qu'on passe d'un de ces deux Modes à l'autre, & que l'Échelle presque entière est altérée par une telle Modulation.

Je puis me tromper dans l'acception des deux mots précédens, n'ayant pas sous les yeux, en écrivant cet Article, les écrits de M. Rameau. Peut-être entend-il simplement, par *Sous-Dominante*, la Note qui est un Degré au-dessous de la Dominante; &, par *Sous-Médiante*, la Note qui est un Degré au-dessous de la Médiante. Ce qui me tient en suspens entre ces deux sens, est que, dans l'un & dans l'autre, la sous-Dominante est la même Note *fa* pour le Ton d'*ut*: mais il n'en seroit pas ainsi de la *Sous-Médiante*; elle seroit *la* dans le premier sens, & *re* dans le second. Le Lecteur pourra vérifier lequel des deux est celui de M. Rameau; ce qu'il y a de sûr est que celui que je donne est préférable pour l'usage de la composition.

SOUTENIR. *v. a pris en sens neut.* C'est faire exactement durer les Sons toute leur valeur sans les laisser éteindre avant la fin, comme font très-souvent les Musiciens, & sur-tout les Symphonistes.

SPICCATO. *adj.* Mot Italien, lequel, écrit sur la Musique, indique des Sons secs & bien détachés.

SPONDAULA. *s. m* C'étoit, chez les Anciens, un Joueur de Flûte ou autre semblable Instrument, qui, pendant qu'on offroit le sacrifice, jouoit à l'oreille du Prêtre quelque Air convenable pour l'empêcher de rien écouter qui pût le distraire.

Ce mot est formé du Grec σπονδὴ, *Libation*, & αὐλὸς, *Flûte.*

SPONDÉASME. *s. m.* C'étoit, dans les plus anciennes Musiques

Grecques, une altération dans le Genre harmonique, lorſqu'une Corde étoit accidentellement élévée de trois Dièſes au-deſſus de ſon Accord ordinaire; de ſorte que le *Spondéaſme* étoit préciſément le contraire de l'*Eclyſe*.

STABLES. *adj*. Sons ou Cordes *ſtables* : c'étoient, outre la Corde Proſlambanomène, les deux extrêmes de chaque Tétracorde, deſquelles extrêmes ſonnant enſemble le Diateſſaron ou la Quarte, l'Accord ne changeoit jamais, comme faiſoit celui des Cordes du milieu, qu'on tendoit ou relâchoit ſuivant les Genres, & qu'on appelloit pour cela *Sons* ou *Cordes mobiles*.

STYLE. *ſ. m*. Caractère diſtinctif de compoſition ou d'exécution. Ce caractère varie beaucoup ſelon les pays, le goût des Peuples, le génie des Auteurs; ſelon les matières, les lieux, les temps, les ſujets, les expreſſions, &c.

On dit en France le *Style* de Lully, de Rameau, de Mondonville, &c. En Allemagne, on dit le *Style* de Haſſe, de Gluck, de Graun. En Italie, on dit le *Style* de Léo, de Pergolèſe, de Jomelli, de Buranello. Le *Style* des Muſiques d'Égliſe n'eſt pas le même que celui des Muſiques pour le Théatre ou pour la Chambre. Le *Style* des Compoſitions Allemandes eſt ſautillant, coupé, mais harmonieux. Le *Style* des compoſitions Françoiſes eſt fade, plat ou dur, mal cadencé, monotone; celui des compoſitions Italiennes eſt fleuri, piquant, énergique.

Style dramatique ou imitatif, eſt un *Style* propre à exciter ou peindre les paſſions. *Style* d'Égliſe, eſt un *Style* ſérieux, majeſtueux, grave, *Style* de Mottet, où l'Artiſte affecte de ſe montrer tel, eſt plutôt claſſique & ſavant qu'énergique ou affectueux. *Style* Hyporchématique, propre à la joie, au plaiſir, à la danſe, & plein de mouvemens vifs, gais & bien marqués. *Style* ſymphonique ou inſtrumental. Comme chaque Inſtrument a ſa touche, ſon doigter, ſon caractère particulier, il a auſſi ſon *Style*. *Style* Mélifmatique ou naturel, & qui ſe préſente le premier aux gens qui n'ont point appris. *Style* de Fantaiſie, peu lié, plein d'idées, libre de toute contrainte. *Style* Choraïque ou danſant, lequel ſe diviſe en autant de branches différentes qu'il y a de caractères dans la danſe, &c.

Les Anciens avoient auſſi leurs *Styles* différens. (Voyez MODE & MÉLOPÉE.

SUJET. *s. m.* Terme de composition : c'est la partie principale du Dessein, l'idée qui sert de fondement à toutes les autres. (Voyez DESSEIN.) Toutes les autres parties ne demandent que de l'art & du travail; celle-ci seule dépend du génie, & c'est en elle que consiste l'invention. Les principaux *Sujets* en Musique produisent des Rondeaux, des Imitations, des Fugues, &c. Voyez ces mots. Un Compositeur stérile & froid, après avoir avec peine trouvé quelque mince *Sujet*, ne fait que le retourner, & le promener de Modulation en Modulation; mais l'Artiste qui a de la chaleur & de l'imagination, fait, sans laisser oublier son *Sujet*, lui donner un air neuf chaque fois qu'il le représente.

SUITE. *s. f.* (Voyez SONATE.)

SUPER-SUS. *s. m.* Nom qu'on donnoit jadis aux dessus quand ils étoient très-aigus.

SUPPOSITION. *s. f.* Ce mot a deux sens en Musique.

1°. Lorsque plusieurs Notes montent ou descendent diatoniquement dans une partie sur une même Note d'une autre Partie; alors ces Notes diatoniques ne sauroient toutes faire Harmonie, ni entrer à la fois dans le même Accord : il y en a donc qu'on y compte pour rien, & ce sont ces Notes étrangères à l'Harmonie, qu'on appelle Notes *par supposition*.

La règle générale est, quand les Notes sont égales, que toutes celles qui frappent sur le Temps fort portent Harmonie; celles qui passent sur le Temps foible sont des Notes de *Supposition* qui ne sont mises que pour le Chant & pour former des Degrés conjoints. Remarquez que par *Temps fort* & *Temps foible*, j'entends moins ici les principaux Temps de la Mesure que les Parties mêmes de chaque Temps. Ainsi, s'il y a deux Notes égales dans un même Temps, c'est la première qui porte Harmonie; la seconde est de *Supposition*. Si le Temps est composé de quatre Notes égales, la première & la troisième portent Harmonie, la seconde & la quatrième sont les Notes de *Supposition*, &c.

Quelquefois on pervertit cet ordre; on passe la première Note par *Supposition*, & l'on fait porter la seconde; mais alors la valeur de cette seconde Note est ordinairement augmentée par un point aux dépens de la première.

Tout ceci suppose toujours une marche diatonique par Degrés

conjoints :

conjoints : car quand les Degrés sont disjoints, il n'y a point de *Supposition*, & toutes les Notes doivent entrer dans l'Accord.

2°. On appelle Accords par *Supposition* ceux où la Basse-continue ajoute ou suppose un nouveau Son au-dessous de la Basse-fondamentale ; ce qui fait que de tels Accords excèdent toujours l'étendue de l'Octave.

Les Dissonnances des Accords par *Supposition* doivent toujours être préparées par des syncopes, & sauvées en descendant diatoniquement sur des Sons d'un Accord sous lequel la même Basse *supposée* puisse tenir comme Basse-fondamentale, ou du moins comme Basse-continue. C'est ce qui fait que les Accords par *Supposition*, bien examinés, peuvent tous passer pour de pures suspensions. (Voyez SUSPENSION.)

Il y a trois sortes d'Accords par *Supposition* ; tous sont des Accords de Septième. La première, quand le Son ajouté est une Tierce au-dessous du Son fondamental ; tel est l'Accord de Neuvième ; si l'Accord de Neuvième est formé par la Médiante ajoutée au-dessous de l'Accord sensible en Mode mineur, alors l'Accord prend le nom de Quinte superflue. La seconde espèce est quand le Son supposé est une Quinte au-dessous du fondamental, comme dans l'Accord de Quarte ou onzième ; si l'Accord est sensible & qu'on suppose la Tonique, l'Accord prend le nom de Septième superflue. La troisième espèce est celle où le Son supposé est au-dessous d'un Accord de Septième diminuée ; s'il est une Tierce au-dessous, c'est-à-dire, que le Son supposé soit la Dominante, l'Accord s'appelle Accord de Seconde mineure & Tierce majeure ; il est fort peu usité : si le Son ajouté est une Quinte au-dessous, ou que ce Son soit la Médiante, l'Accord s'appelle Accord de Quarte & Quinte superflue, & s'il est une Septième au-dessous, c'est-à-dire, la Tonique elle-même, l'Accord prend le nom de Sixte mineure & Septième superflue. A l'égard des renversemens de ces divers Accords, où le Son supposé se transporte dans les Parties supérieures ; n'étant admis que par licence, ils ne doivent être pratiqués qu'avec choix & circonspection. L'on trouvera au mot *Accord* tout ceux qui peuvent se tolérer.

SURAIGUES. Tétracorde des *Suraiguës* ajouté par l'Arétin. (Voyez SYSTÈME.)

SURNUMÉRAIRE ou AJOUTÉE. *f. f.* C'étoit le nom de la plus basse Corde du Systême des Grecs ; ils l'appelloient en leur langue, Proslambanoménos. Voyez ce mot.

SUSPENSION. *f. f.* Il y a *Suspension* dans tout Accord sur la Basse duquel on soutient un ou plusieurs Sons de l'Accord précédent, avant que de passer à ceux qui lui appartiennent : comme si, la Basse passant de la Tonique à la Dominante, je prolonge encore quelques instans sur cette Dominante l'Accord de la Tonique qui la précède avant de le résoudre sur le sien, c'est une *Suspension.*

Il y a des *Suspensions* qui se chiffrent & entrent dans l'Harmonie. Quand elles sont Dissonnantes, ce sont toujours des Accords par supposition. (Voyez SUPPOSITION.) D'autres *Suspensions* ne sont que de goût ; mais de quelque nature qu'elles soient, on doit toujours les assujettir aux trois règles suivantes.

I. La *Suspension* doit toujours se faire sur le frappé de la Mesure, ou du moins sur un Temps fort.

II. Elle doit toujours se résoudre diatoniquement, soit en montant, soit en descendant ; c'est-à-dire, que chaque Partie qui a suspendu, ne doit ensuite monter ou descendre que d'un Degré pour arriver à l'Accord naturel de la Note de Basse qui a porté la *Suspension.*

III. Toute *Suspension* chiffrée doit se sauver en descendant ; excepté la seule Note sensible qui se sauve en montant.

Moyennant ces précautions il n'y a point de *Suspension* qu'on ne puisse pratiquer avec succès, parce qu'alors l'oreille, pressentant sur la Basse de la marche des Parties, suppose d'avance l'Accord qui suit. Mais c'est au goût seul qu'il appartient de choisir & distribuer à propos les *Suspensions* dans le Chant & dans l'Harmonie.

SYLLABE. *f. f.* Ce nom a été donné par quelques Anciens, & entr'autres par Nicomaque, à la consonnance de la Quarte qu'ils appelloient communément Diatessaron. Ce qui prouve encore par l'étymologie, qu'ils regardoient le Tétracorde, ainsi que nous regardons l'Octave, comme comprenant tous les Sons radicaux ou composans.

SYMPHONIASTE. *f. m.* Compositeur de Plaint-Chant. Ce terme est devenu technique depuis qu'il a été employé par M. l'Abbé le Beuf.

SYMPHONIE. *s. f.* Ce mot, formé du Grec σὺν, *avec* & φωνὴ, *Son*, signifie, dans la Musique ancienne, cette union des Sons qui forme un Concert. C'est un sentiment reçu, & je crois, démontré, que les Grecs ne connoissoient pas l'Harmonie dans le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot. Ainsi, leur *Symphonie* ne formoit pas des Accords, mais elle résultoit du concours de plusieurs Voix ou de plusieurs Instrumens, ou d'Instrumens mêlés aux Voix chantant ou jouant la même Partie. Cela se faisoit de deux manières : où tout concertoit à l'unisson, & alors la Symphonie s'appelloit plus particulièrement *Homophonie*; ou la moitié des Concertans étoit à l'Octave ou même à la double Octave de l'autre, & cela se nommoit *Antiphonie*. On trouve la preuve de ces distinctions dans les Problêmes d'Aristote, Section 19.

Aujourd'hui le mot de *Symphonie* s'applique à toute Musique Instrumentale, tant de Pièces qui ne sont destinées que pour les Instrumens, comme les Sonates & les Concerto, que de celles où les Instrumens se trouvent mêlés avec les Voix, comme dans nos Opéra & dans plusieurs autres sortes de Musiques. On distingue la Musique vocale en Musique sans *Symphonie*, qui n'a d'autre accompagnement que la Basse-continue; & Musique avec *Symphonie*, qui a au moins un Dessus d'Instrumens, Violons, Flûtes ou Hautbois. On dit d'une Pièce qu'elle est en grande *Symphonie*, quand, outre la Basse & les Dessus, elle a encore deux autres Parties Instrumentales; savoir, Taille & Quinte de Violon. La Musique de la Chapelle du Roi, celle de plusieurs Églises, & celle des Opéra sont presque toujours en grande *Symphonie*.

SYNAPHE. *s. f.* Conjonction de deux Tétracordes, où, plus précisément, résonnance de Quarte ou Diatessaron, qui se fait entre les Cordes homologues de deux Tétracordes conjoints. Ainsi, il y a trois *Synaphes* dans le Systême des Grecs : l'une entre le Tétracorde des Hypates & celui des Mèses; l'autre, entre le Tétracorde des Mèses & celui des Conjointes; & la troisième, entre le Tétracorde des Disjointes & celui des Hyperbolées. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

SYNAULIE. *s. f.* Concert de plusieurs Musiciens, qui, dans la Mu-

sique ancienne, jouoient & se répondoient alternativement sur des Flûtes, sans aucun mêlange de Voix.

M. Macolm, qui doute que les Anciens eussent une Musique composée uniquement pour les Instrumens, ne laisse pas de citer cette *Synaulie* après Athénée, & il a raison : car les *Synaulies* n'étoient autre chose qu'une Musique vocale jouée par des Instrumens.

SYNCOPE. *s. f.* Prolongement sur le Temps fort d'un Son commencé sur le Temps foible; ainsi, toute Note *syncopée* est à contre-temps, & toute suite de Notes syncopées est une marche à contre-temps.

Il faut remarquer que la *Syncope* n'existe pas moins dans l'Harmonie, quoique le Son qui la forme, au lieu d'être continu, soit refrappé par deux ou plusieurs Notes, pourvu que la disposition de ces Notes qui répetent le même Son, soit conforme à la définition.

La *Syncope* a ses usages dans la Mélodie pour l'expression & le goût du Chant; mais sa principale utilité est dans l'Harmonie pour la pratique des Dissonnances. La première partie de la *Syncope* sert à la préparation : la Dissonnance se frappe sur la Seconde; & dans une succession de Dissonnances, la première partie de la *Syncope* suivante sert en même temps à sauver la Dissonnance qui précede, & à préparer celle qui suit.

Syncope, de σὺν, *avec*, & de κόπτω, *je coupe*, je bats, parce que la *Syncope* retranche de chaque Temps, heurtant, pour ainsi dire, l'un avec l'autre. M. Rameau veut que ce mot vienne du choc des Sons qui s'entre-heurtent en quelque sorte dans la Dissonnance; mais les *Syncopes* sont antérieures à notre Harmonie, & il y a souvent des *Syncopes* sans Dissonnances.

SYNNÉMÉNON. *gén. plur. fém.* Tétracorde *Synnéménon* ou des Conjointes. C'est le nom que donnoient les Grecs à leur troisième Tétracorde, quand il étoit conjoint avec le second, & divisé d'avec le quatrième. Quand au contraire il étoit conjoint au quatrième & divisé du second, ce même Tétracorde prenoit le nom de *Diézeugménon* ou des Divisées. Voyez ce mot. (Voyez aussi TÉTRACORDE, SYSTÊME.)

SYNNÉMÉNON DIATONOS étoit, dans l'ancienne Musique, la

troisième Corde du Tétracorde *Synnéménon* dans le genre Diatonique, & comme cette troisième Corde étoit la même que la seconde Corde du Tétracorde des Disjointes, elle portoit aussi dans ce Tétracorde le nom de *Trite Diézeugménon*. (Voyez TRITE, SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

Cette même Corde, dans les deux autres Genres, portoit le nom du Genre où elle étoit employée; mais alors elle ne se confondoit pas avec la Trite Diézeugménon. (Voyez GENRE.)

SYNTONIQUE ou DUR. *adj.* C'étoit l'épithète par laquelle Aristoxène distingue celle des deux espèces du Genre Diatonique ordinaire, dont le Tétracorde est divisé en un semi-*Ton* & deux *Tons* égaux : au lieu que dans le Diatonique mol, après le semi-*Ton*, le premier Intervalle est de trois quarts de *Ton*, & le second de cinq. (Voyez GENRES, TÉTRACORDE.)

Outre le Genre *Syntonique* d'Aristoxène, appellé aussi *Diatono-Diatonique*, Ptolomée en établit un autre par lequel il divise le Tétracorde en trois Intervalles : le premier, d'un semi-*Ton* majeur; le second, d'un *Ton* majeur; & le troisième, d'un *Ton* mineur. Ce Diatonique dur ou *Syntonique* de Ptolomée nous est resté, c'est aussi le Diatonique unique de Dydime ; à cette différence près, que, Dydime ayant mis ce *Ton* mineur au grave, & le *Ton* majeur à l'aigu. Ptolomée renversa cet ordre.

On verra d'un coup d'œil la différence de ces deux Genres *Syntoniques* par les rapports des Intervalles qui composent le Tétracorde dans l'un & dans l'autre.

Syntonique d'Aristoxène, $\frac{3}{20} + \frac{6}{20} + \frac{6}{20} = \frac{3}{4}$.

Syntonique de Ptolomée, $\frac{15}{16} + \frac{8}{9} + \frac{9}{10} = \frac{3}{4}$.

Il y avoit d'autres *Syntoniques* encore, & l'on en comptoit quatre espèces principales, savoir l'Ancien, le Réformé, le Tempéré, & l'Égal. Mais c'est perdre son temps, & abuser de celui du Lecteur, que de le promener par toutes ces divisions.

SYNTONO-LYDIEN. *adj.* nom d'un des Modes de l'ancienne

Musique. Platon dit que les Modes Mixo-Lydien, & Syntono-Lydien sont propres aux larmes.

On voit dans le premier livre d'Aristide Quintilien une liste des divers Modes qu'il ne faut pas confondre avec les Tons qui portent le même nom, & dont j'ai parlé sous le mot *Mode* pour me conformer à l'usage moderne introduit fort mal-à-propos par Glaréan. Les Modes étoient des manières différentes de varier l'ordre des Intervalles. Les Tons différoient, comme aujourd'hui, par leurs Cordes fondamentales. C'est dans le premier sens qu'il faut entendre le Mode Syntono-Lydien dont parle Platon, & duquel nous n'avons, au reste, aucune explication.

SYSTÊME. *s. m.* Ce mot ayant plusieurs acceptions dont je ne puis parler que successivement, me forcera d'en faire un très-long article.

Pour commencer par le sens propre & technique, je dirai d'abord qu'on donne le nom de *Systême* à tout Intervalle composé ou conçu comme composé d'autres Intervalles plus petits, lesquels, considérés comme les élémens du *Systême*, s'appellent *Diastême*. (Voyez DIASTÊME.)

Il y a une infinité d'Intervalles différens, & par conséquent aussi une infinité de *Systêmes* possibles. Pour me borner ici à quelque chose de réel, je parlerai seulement des *Systêmes* harmoniques, c'est-à-dire, de ceux dont les élémens sont ou des consonnances, ou des différences des Consonnances, ou des différences de ces différences. (Voyez INTERVALLE.)

Les Anciens divisoient les *Systêmes* en généraux & particuliers. Ils appelloient *Systême particulier* tout composé d'au moins deux Intervalles; tels que sont ou peuvent être conçues l'Octave, la Quinte, la Quarte, la Sixte, & même la Tierce. J'ai parlé des *Systêmes* particuliers au mot *Intervalle*.

Les *Systêmes* généraux, qu'ils appelloient plus communément *Diagrammes*, étoient formés par la somme de tous les *Systêmes* particuliers, & comprenoient, par conséquent, tous les Sons employés dans la Musique. Je me borne ici à l'examen de leur *Systême* dans le Genre Diatonique; les différences du Chromatique & de l'Enharmonique étant suffisamment expliquées à leurs mots.

On doit juger de l'état & des progrès de l'ancien *Systême* par

ceux des Instrumens destinés à l'exécution : car ces Instrumens accompagnant à l'unisson les Voix, & jouant tout ce qu'elles chantoient, devoient former autant de Sons différens qu'il en entroit dans le *Systême*. Or, les Cordes de ces premiers Instrumens se touchoient toujours à vide; il y falloit donc autant de Cordes que le *Systême* renfermoit de Sons; & c'est ainsi que, dès l'origine de la Musique, on peut, sur le nombre des Cordes de l'Instrument, déterminer le nombre des Sons du *Systême*.

Tout le *Systême* des Grecs ne fut donc d'abord composé que de quatre Sons tout au plus, qui formoient l'Accord de leur Lyre ou Cythare. Ces quatre Sons, selon quelques-uns, étoient par Degrés conjoints; selon d'autres ils n'étoient pas Diatoniques: mais les deux extrêmes sonnoient l'Octave, & les deux moyens la partageoient en une Quarte de chaque côté, & un *Ton* dans le milieu; de la manière suivante.

Ut —— Trite Diézeugménon.
Sol —— Lichanos Méson.
Fa —— Parhypate Méson.
Ut —— Parhypate-Hypaton.

C'est ce que Boëce appelle le Tétracorde de Mercure, quoique Diodore avance que la Lyre de Mercure n'avoit que trois Cordes. Ce *Systême* ne demeura pas long-temps borné à si peu de Sons: Chorebe, fils d'Athis Roi de Lydie, y ajouta une cinquième Corde; Hyagnis, une sixième; Terpandre, une septième pour égaler le nombre des planettes; & enfin Lychaon de Samos, la huitième.

Voilà ce que dit Boëce: mais Pline dit que Terpandre, ayant ajouté trois Cordes aux quatre anciennes, joua le premier de la Cythare à sept Cordes; que Simonide y en joignit une huitième, & Timothée une neuvième. Nicomaque le Gerasénien attribue cette huitième Corde à Pythagore, la neuvième à Théophraste de Piérie, puis une dixième à Hystiée de Colophon, & une onzième à Timothée de Milet. Phérécrate dans Plutarque fait faire au *Systême* un progrès plus rapide; il donne douze Cordes à la Cythare de Ménalippide, & autant à celle de Timothée. Et comme Phérécrate étoit contemporain de ces Musiciens, en supposant

qu'il a dit en effet ce que Plutarque lui fait dire, son témoignage est d'un grand poids sur un fait qu'il avoit sous les yeux.

Mais comment s'assurer de la vérité parmi tant de contradictions, soit dans la doctrine des Auteurs, soit dans l'ordre des faits qu'ils rapportent? Par exemple, le Tétracorde de Mercure donne évidemment l'Octave ou le Diapason. Comment donc s'est-il pu faire qu'après l'addition de trois Cordes, tout le Diagramme se soit trouvé diminué d'un Degré & réduit à un Intervalle de Septième? C'est pourtant ce que font entendre la plupart des Auteurs, & entr'autres Nicomaque, qui dit que Pythagore trouvant tout le *Systême* composé seulement de deux Tétracordes conjoints, qui formoient entre leurs extrémités un Intervalle dissonnant, il le rendit consonnant en divisant ces deux Tétracordes par l'Intervalle d'un *Ton*, ce qui produisit l'Octave.

Quoi qu'il en soit, c'est du moins une chose certaine que le *Systême* des Grecs s'étendit insensiblement tant en haut qu'en bas, & qu'il atteignit & passa même l'étendue du Dis-Diapason ou de la double Octave : étendue qu'ils appellèrent *Systema perfectum*, *maximum*, *immutatum*; le grand *Systême*, le *Systême* parfait, immuable par excellence : à cause qu'entre ses extrémités, qui formoient entr'elles une Consonnance parfaite, étoient contenues toutes les Consonnances simples, doubles, directes & renversées, tous les *Systêmes* particuliers, & selon eux, les plus grands Intervalles qui puissent avoir lieu dans la Mélodie.

Ce *Systême* entier étoit composé de quatre Tétracordes; trois conjoints & un disjoint, & d'un *Ton* de plus, qui fut ajouté au-dessous du tout pour achever la double Octave; d'où la Corde qui le formoit prit le nom de *Proslambanomène* ou d'*Ajoutée*. Cela n'auroit dû, ce semble, produire que quinze Sons dans le Genre Diatonique : il y en avoit pourtant seize. C'est que la disjonction se faisant sentir, tantôt entre le second & le troisième Tétracorde, tantôt entre le troisième & le quatrième, il arrivoit, dans le premier cas, qu'après le Son *la*, le plus aigu du second Tétracorde, suivoit en montant le *si* naturel qui commençoit le troisième Tétracorde; ou bien, dans le second cas, que ce même Son *la* commençant lui-même le troisième Tétracorde, étoit immédiatement suivi du *si* Bémol : car le premier Degré de chaque

Tétracorde

Tétracorde dans le Genre Diatonique, étoit toujours d'un semi-Ton. Cette différence produisoit donc un seizième Son à cause du *si* qu'on avoit naturel d'un côté & Bémol de l'autre. Les seize Sons étoient représentés par dix-huit noms, c'est-à-dire, que l'*ut* & le *re* étant ou les Sons aigus ou les Sons moyens du troisième Tétracorde, selon ces deux cas de disjonction, l'on donnoit à chacun de ces deux Sons un nom qui déterminoit sa position.

Mais comme le Son fondamental varioit selon le Mode, il s'ensuivoit pour le lieu qu'occupoit chaque Mode dans le *Systéme* total une différence du grave à l'aigu qui multiplioit beaucoup les Sons; car si les divers Modes avoient plusieurs Sons communs, ils en avoient aussi de particuliers à chacun ou à quelques-uns seulement. Ainsi, dans le seul Genre Diatonique, l'étendue de tous les Sons admis dans les quinze Modes dénombrés par Alipius, est de trois Octaves; &, comme la différence du Son fondamental de chaque Mode à celui de son voisin étoit seulement d'un semi-Ton, il est évident que tout cet espace gradué de semi-Ton en semi-Ton produisoit, dans le Diagramme général, la quantité de 34 Sons pratiqués dans la Musique ancienne. Que si, déduisant toutes les répliques des mêmes Sons, on se renferme dans les bornes d'une Octave, on la trouvera divisée chromatiquement en douze Sons différens, comme dans la Musique moderne. Ce qui est manifeste par l'inspection des Tables mises par Meibomius à la tête de l'ouvrage d'Alipius. Ces remarques sont nécessaires pour guérir l'erreur de ceux qui croient, sur la foi de quelques Modernes, que la Musique ancienne n'étoit composée en tout que de seize Sons.

On trouvera (*Pl.* H. *fig.* 2) une Table du *Systéme* général des Grecs pris dans un seul Mode & dans le Genre Diatonique. A l'égard des Genres Enharmonique & Chromatique, les Tétracordes s'y trouvoient bien divisés selon d'autres proportions; mais comme ils contenoient toujours également quatre Sons & trois Intervalles consécutifs, de même que le Genre Diatonique; ces Sons portoient chacun dans leur Genre le même nom qui leur correspondoit dans celui-ci: c'est pourquoi je ne donne point de Tables particulières pour chacun de ces Genres. Les curieux pourront consulter celles que Meibomius a mises à la tête de l'ou-

vrage d'Aristoxène. On y en trouvera six; une pour le Genre Enharmonique, trois pour le Chromatique, & deux pour le Diatonique, selon les dispositions de chacun de ces Genres dans le *Systême* Aristoxénien.

Tel fut, dans sa perfection, le *Systême* général des Grecs; lequel demeura à-peu-près dans cet état jusqu'à l'onzième siècle; temps où Guy d'Arezzo y fit des changemens considérables. Il ajouta dans le bas une nouvelle Corde qu'il appella *Hypoproslambanomène*, ou *sous-Ajoutée*, & dans le haut un cinquième Tétracorde, qu'il appella le Tétracorde des Suraiguës. Outre cela, il inventa, dit-on, le Bémol, nécessaire pour distinguer la deuxième Corde d'un Tétracorde conjoint d'avec la première Corde du même Tétracorde disjoint : c'est-à-dire, qu'il fixa cette double signification de la lettre B, que saint Grégoire, avant lui, avoit déja assigné à la Note *si*. Car puisqu'il est certain que les Grecs avoient depuis long-temps ces mêmes conjonctions & disjonctions de Tétracordes, &, par conséquent, des signes pour en exprimer chaque Degré dans ces deux différens cas, il s'ensuit que ce n'étoit pas un nouveau Son introduit dans le *Systême* par Guy, mais seulement un nouveau nom qu'il donnoit à ce Son, réduisant ainsi à un même Degré ce qui en faisoit deux chez les Grecs. Il faut dire aussi de ses Hexacordes substitués à leurs Tétracordes que ce fut moins un changement au *Systême* qu'à la méthode, & que tout celui qui en résultoit, étoit une autre manière de solfier les mêmes Sons. (Voyez GAMME, MUANCES, SOLFIER.)

On conçoit aisément que l'invention du Contrepoint, à quelque Auteur qu'elle soit due, dut bientôt reculer encore les bornes de ce *Systême*. Quatre Parties doivent avoir plus d'étendue qu'une seule. Le *Systême* fut fixé à quatre Octaves, & c'est l'étendue du Clavier de toutes les anciennes Orgues. Mais on s'est enfin trouvé gêné par des limites, quelque espace qu'elles puissent contenir; on les a franchies, on s'est étendu en haut & en bas; on a fait des Claviers à ravalement; on a démanché sans cesse; on a forcé les Voix, & enfin l'on s'est tant donné de carrière à cet égard, que le *Systême* moderne n'a plus d'autres bornes dans le haut que le chevalet du Violon. Comme on ne peut

pas de même démancher pour descendre, la plus basse Corde des Basses ordinaires ne passe pas encore le C *sol ut* : mais on trouvera également le moyen de gagner de ce côté-là en baissant le Ton du *Systême* général : c'est même ce qu'on a déja commencé de faire, & je tiens pour certain qu'en France le Ton de l'Opéra est plus bas aujourd'hui qu'il ne l'étoit du temps de Lully. Au contraire, celui de la Musique instrumentale est monté comme en Italie, & ces différences commencent même à devenir assez sensibles pour qu'on s'en apperçoive même dans la pratique.

Voyez (*Planche* I. *Fig.* 1.) une Table générale du grand Clavier à ravalement, & de tous les Sons qui y sont contenus dans l'étendue de cinq Octaves.

SYSTÊME est encore, ou une méthode de calcul pour déterminer les rapports des Sons admis dans la Musique, ou un ordre de signes établis pour les exprimer. C'est dans le premier sens que les Anciens distinguoient le *Systême* Pythagoricien & le *Systême* Aristoxénien. (Voyez ces mots.) C'est dans le second que nous distinguons aujourd'hui le *Systême* de Guy, le *Systême* de Sauveur, de Démos, du P. Souhaitti, &c. desquels il a été parlé au mot *Note*.

Il faut remarquer que quelques-uns de ces *Systêmes* portent ce nom dans l'une & dans l'autre acception : comme celui de M. Sauveur, qui donne à la fois des règles pour déterminer les rapports des Sons, & des Notes pour les exprimer ; comme on peut le voir dans les Mémoires de cet Auteur, répandus dans ceux de l'Académie des Sciences. (Voyez aussi les mots MÉRIDE, EPTAMÉRIDE, DÉCAMÉRIDE.)

Tel est encore un autre *Systême* plus nouveau, lequel étant demeuré manuscrit, & destiné peut-être à n'être jamais vu du public en entier, vaut la peine que nous en donnions ici l'extrait qui nous a été communiqué par l'Auteur M. Roualle de Boisgelou, Conseiller au Grand Conseil, déja cité dans quelques articles de ce Dictionnaire.

Il s'agit premiérement de déterminer le rapport exact des Sons dans le Genre Diatonique & dans le Chromatique ; ce qui se fai-

ſant d'une manière uniforme pour tous les Tons, fait par conſéquent évanouir le Tempérament.

Tout le *Syſtême* de M. de Boiſgelou eſt ſommairement renfermé dans les quatres formules que je vais tranſcrire, après avoir rappellé au Lecteur les règles établies en divers endroits de ce Dictionnaire ſur la manière de comparer & compoſer les Intervalles ou les rapports qui les expriment. On ſe ſouviendra donc :

1. Que pour ajouter un Intervalle à un autre, il faut en compoſer les rapports. Ainſi, par exemple, ajoutant la Quinte $\frac{2}{3}$, à la Quarte $\frac{3}{4}$, on a $\frac{6}{12}$, ou $\frac{1}{2}$; ſavoir l'Octave.

2. Que pour ajouter un Intervalle à lui-même, il ne faut qu'en doubler le rapport. Ainſi, pour ajouter une Quinte à une autre Quinte, il ne faut qu'élever le rapport de la Quinte à ſa ſeconde puiſſance $\frac{2^2}{3^2} = \frac{4}{9}$.

3. Que pour rapprocher ou ſimplifier un Intervalle redoublé tel que celui-ci $\frac{4}{9}$, il ſuffit d'ajouter le petit nombre à lui-même une ou pluſieurs fois ; c'eſt-à-dire, d'abaiſſer les Octaves juſqu'à ce que les deux termes, étant auſſi rapprochés qu'il eſt poſſible, donnent une Intervalle ſimple. Ainſi de $\frac{4}{9}$ faiſant $\frac{8}{9}$, on a pour le produit de la Quinte redoublée le rapport du *Ton* majeur.

J'ajouterai que dans ce Dictionnaire j'ai toujours exprimé les rapports des Intervalles par ceux des vibrations, au lieu que M. de Boiſgelou les exprime par les longueurs des Cordes, ce qui rend ſes expreſſions inverſes des miennes. Ainſi, le rapport de la Quinte par les vibrations étant $\frac{3}{2}$, eſt $\frac{2}{3}$ par les longueurs des Cordes. Mais on va voir que ce rapport n'eſt qu'approché dans le *Syſtême* de M. de Boiſgelou.

Voici maintenant les quatres formules de cet Auteur avec leur explication.

FORMULES.

A. $12s - 7r \pm t = 0$.

B. $12x - 5t \pm r = 0$.

C. $7s - 4r \pm x = 0$.

D. $7x - 4t \pm s = 0$.

EXPLICATION.

Rapport de l'Octave . . . 2 : 1.
Rapport de la Quinte . . . *n* : 1.
Rapport de la Quarte . . . 2 : *n*.

Rapport de l'Intervalle qui vient de Quinte. n^r. 2^s.
Rapport de l'Intervalle qui vient de Quarte. 2^s. n^r.



r. Nombre de Quintes ou de Quartes de l'Intervalle.
s. Nombre d'Octaves combinées de l'Intervalle.
t. Nombre de semi-Tons de l'Intervalle.
x. Gradation diatonique de l'Intervalle ; c'est-à-dire, nombre des Secondes diatoniques majeures & mineures de l'Intervalle.
x. + 1. Gradation des termes d'où l'Intervalle tire son nom.



Le premier cas de chaque formule a lieu, lorsque l'Intervalle vient de Quintes.

Le second cas de chaque formule a lieu, lorsque l'Intervalle vient de Quartes.

Pour rendre ceci plus clair par des exemples, commençons par donner des noms à chacune des douze touches du Clavier.

Ces noms, dans l'arrangement du Clavier proposé par M. de Boisgelou, (*Pl.* I. *Fig.* 3.) sont les suivans.

Ut de re ma mi fa fi sol be la sa si.

Tout Intervalle est formé par la progression de Quintes ou par celle de Quartes, ramenées à l'Octave. Par exemple, l'Intervalle *si ut* est formé par cette progression de 5 Quartes *si mi la re sol ut*, ou par cette progression de 7 Quintes *si fi de be ma sa fa ut.*

De même l'Intervalle *fa la* est formé par cette progression de 4 Quintes *fa ut sol re la*, ou par cette progression de 8 Quartes *fa sa ma be de fi si mi la.*

De ce que le rapport de tout Intervalle qui vient de Quintes

eſt $n^r . 2^s$., & que celui qui vient de Quartes eſt $2^s : n^r$., il s'enſuit qu'on a pour le rapport de l'Intervalle *ſi ut*, quand il vient de Quartes, cette proportion $2^s . : n^r :: 2^3 : n^5$. Et ſi l'Intervalle *ſi ut* vient de Quintes, on a cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Voici comment on prouve cette analogie.

Le nombre de Quartes, d'où vient l'Intervalle *ſi ut*, étant de 5, le rapport de cet Intervalle eſt de $2^5 : n^5$., puiſque le rapport de la Quarte eſt $2 : n$.

Mais ce rapport $2^5 : n^6$. déſigneroit un Intervalle de 2^5 ſemi-Tons, puiſque chaque Quarte a 5 ſemi-Tons, & que cet Intervalle a 5 Quartes. Ainſi, l'Octave n'ayant que 12 ſemi-Tons, l'Intervalle *ſi ut* paſſeroit deux Octaves.

Donc pour que l'Intervalle *ſi ut* ſoit moindre que l'Octave, il faut diminuer ce rapport $2^5 : n^5$, de deux Octaves; c'eſt-à-dire, du rapport de $2^2 : 1$. Ce qui ſe fait par un rapport compoſé du rapport direct $2^5\ n^5$, & du rapport $1 : 2^2$ inverſe de celui $2^2 : 1$, en cette ſorte : $2^5 \times 1 : n^5 \times 2^2 :: 2^5 : 2^2 n^5 :: 2^3 : n^5$.

Or, l'Intervalle *ſi ut* venant de Quartes, ſon rapport, comme il a été dit ci-devant, eſt $2^s : n^r$. Donc $2^s : n^r . :: 2^3 : n^5$. Donc $s = 3$, & $r = 5$.

Ainſi, réduiſant les lettres du ſecond cas de chaque formule aux nombres correſpondans, on a pour C, $7s - 4r - x = 21 - 20 - 1 = 0$, & pour D, $7x - 4t - s = 7 - 4 - 3 = 0$.

Lorſque le même Intervalle *ſi ut* vient de Quintes, il donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^7 : 2^4$. Ainſi, l'on a $r = 7$, $s = 4$, & par conſéquent, pour A de la première formule, $12^s - 7r - t = 48 - 49 + 1 = 0$; & pour B, $12x - 5t \pm r = 12 - 5 - 7 = 0$.

De même l'Intervalle *fa la* venant de Quintes donne cette proportion $n^r : 2^s :: n^4 : 2^2$, & par conſéquent on a $r = 4$ & $s = 2$. Le même Intervalle venant de Quartes donne cette proportion $2^s : n^r :: 2^5 : n^8$, &c. Il ſeroit trop long d'expliquer ici comment on peut trouver les rapports & tout ce qui regarde les Intervalles par le moyen des formules. Ce ſera mettre un Lecteur attentif ſur la route que de lui donner les valeurs de *n* & de ſes puiſſances.

Valeurs des Puissances de n.

$n^4 = 5$, c'est un fait d'expérience.
Donc $n^8 = 25$. $n^{12} = 125$. &c.

Valeurs précises des trois premières Puissances de n.

$n = \sqrt[4]{5}$, $\overset{2}{n} = \sqrt{5}$, $\overset{3}{n} = \sqrt[4]{125}$.

Valeurs approchées des trois premières Puissances de n.

$m = \frac{3}{2}$, $m^2 = \frac{3^2}{2^2}$, $m^3 = \frac{3^3}{2^3}$.

Donc le rapport $\frac{3}{2}$, qu'on a cru jusqu'ici être celui de la Quinte juste, n'est qu'un rapport d'approximation, & donne une Quinte trop forte, & de-là le véritable principe du Tempérament qu'on ne peut appeller ainsi que par abus, puisque la Quinte doit être foible pour être juste.

REMARQUES SUR LES INTERVALLES.

Un Intervalle d'un nombre donné de semi-Tons, a toujours deux rapports différens; l'un comme venant de Quintes, & l'autre comme venant de Quartes. La somme des deux valeurs de r dans ces deux rapports égale 12, & la somme des deux valeurs de s égale 7. Celui des deux rapports de Quintes ou de Quartes dans lequel r est le plus petit, est l'Intervalle diatonique, l'autre est l'Intervalle chromatique. Ainsi, l'Intervalle *si ut*, qui a ces deux rapports, $2^3 : n^5$ & $n^7 : 2^4$, est un Intervalle diatonique comme venant de Quartes, & son rapport est $2^3 : n^5$; mais ce même Intervalle *si ut* est chromatique comme venant de Quintes, & son rapport est $n^7 : 2^4$. parce que dans le premier cas $r = 5$ est moindre que $r = 7$ du second cas.

Au contraire l'Intervalle *fa la* qui a ces deux rapports $n^4 : 2^2$ & $2^5 : n^3$, est diatonique dans le premier cas où il vient de Quintes, & chromatique dans le second où il vient de Quartes.

L'Intervalle *si ut*, diatonique, est une seconde mineure : l'Intervalle *si ut*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *si si* Dièse (car alors *ut* est pris pour *si* Dièse) est un Unisson superflu.

L'Intervalle *fa la*, diatonique, eſt une Tierce majeure; l'Intervalle *fa la*, chromatique, ou plutôt l'Intervalle *mi* Dièſe *la*, (car alors *fa* eſt pris comme *mi* Dièſe) eſt une Quarte diminuée. Ainſi des autres.

Il eſt évident, 1°. Qu'à chaque Intervalle diatonique correſpond un Intervalle chromatique d'un même nombre de ſemi-Tons & *vice versâ.* Ces deux Intervalles de même nombre de ſemi-Tons, l'un diatonique & l'autre chromatique, ſont appellés Intervalles correſpondans.

2°. Que quand la valeur de r eſt égal à un de ces nombres 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, l'Intervalle eſt diatonique, ſoit que cet Intervalle vienne de Quintes ou de Quartes; mais que ſi r eſt égal à un de ces nombres, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, l'Intervalle eſt chromatique.

3°. Que lorſqu'$r = 6$, l'Intervalle eſt en même temps diatonique & chromatique, ſoit qu'il vienne de Quintes ou de Quartes: tels ſont les deux Intervalles *fa ſi*, appellé Triton, & *ſi fa*, appellé Fauſſe-Quinte; le Triton *fa ſi* eſt dans le rapport $n^6 : 2^3$. & vient de ſix Quintes; la Fauſſe-Quinte *ſi fa* eſt dans le rapport $2^4 : n^6$ & vient de ſix Quartes: où l'on voit que dans les deux cas on a $r = 6$. Ainſi le Triton, comme Intervalle diatonique, eſt une Quarte majeure; &, comme Intervalle chromatique, une Quarte ſuperflue: la Fauſſe-Quinte *ſi fa*, comme Intervalle diatonique, eſt une Quinte mineure; comme Intervalle chromatique, une Quinte diminuée. Il n'y a que ces deux intervalles & leurs Répliques qui ſoient dans le cas d'être en même temps diatoniques & chromatiques.

Les Intervalles diatoniques de même nom, & conſéquemment de même gradation, ſe diviſent en majeurs & mineurs. Les Intervalles chromatiques ſe diviſent en diminués & ſuperflus. A chaque Intervalle diatonique mineur correſpond un Intervalle chromatique ſuperflu, & à chaque Intervalle diatonique majeur, correſpond un Intervalle chromatique diminué.

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quintes, eſt majeur ou diminué, ſelon que cet Intervalle eſt diatonique ou chromatique; & réciproquement tout Intervalle majeur ou diminué vient de Quintes.

Tout

Tout Intervalle en montant, qui vient de Quartes, est mineur ou superflu, selon que cet Intervalle est diatonique ou chromatique; & vice versâ tout Intervalle minéur ou superflu vient de Quarte.

Ce seroit le contraire si l'Intervalle étoit pris en descendant.

De deux Intervalles correspondans, c'est-à-dire, l'un diatonique & l'autre chromatique, & qui, par conséquent, viennent l'un de Quintes & l'autre de Quartes, le plus grand est celui qui vient de Quartes, & il surpasse celui qui vient de Quintes, quant à la gradation, d'une unité; &, quant à l'intonation, d'un Intervalle, dont le rapport est $2^7 : n^{12}$; c'est-à-dire, 128., 125. Cet Intervalle est la seconde diminuée, appellée communément grand Comma ou quart-de-Ton; & voilà la porte ouverte au Genre Enharmonique.

Pour achever de mettre les Lecteurs sur la voie des formules propres à perfectionner la théorie de la Musique, je transcrirai, (*Pl.* I. *Fig.* 4.) les deux Tables de progressions dressées par M. de Boisgelou, par lesquelles on voit d'un coup d'œil les rapports de chaque Intervalle & les puissances des termes de ces rapports selon le nombre des Quartes ou des Quintes qui les composent.

On voit, dans ces formules, que les semi-Tons sont réellement les Intervalles primitifs & élémentaires qui composent tous les autres; ce qui a engagé l'Auteur à faire, pour ce même *Systême*, un changement considérable dans les caractères, en divisant chromatiquement la Portée par Intervalles ou Degrés égaux & tous d'un semi-Ton, au lieu que dans la Musique ordinaire chacun de ces Degrés est tantôt un Comma, tantôt un semi-Ton, tantôt un Ton, & tantôt un Ton & demi; ce qui laisse à l'œil l'équivoque, & à l'esprit le doute de l'Intervalle, puisque les Degrés étant les mêmes, les Intervalles sont tantôt les mêmes & tantôt différens.

Pour cette réforme il suffit de faire la Portée de dix Lignes au lieu de cinq, & d'assigner à chaque Position une des douze Notes du Clavier chromatique, ci-devant indiqué, selon l'ordre de ces Notes, lesquelles restant ainsi toujours les mêmes, déterminent leurs Intervalles avec la dernière précision, & rendent absolument inutiles tous les Dièses, Bémols ou Béquarres, dans quel-

que Ton qu'on puisse être, & tant à la Clef qu'accidentellement. Voyez la Planche I, où vous trouverez, Figure *6*, l'Échelle chromatique sans Dièse ni Bémol ; &, Figure *7*, l'Échelle diatonique. Pour peu qu'on s'exerce sur cette nouvelle manière de noter & de lire la Musique, on sera surpris de la netteté, de la simplicité qu'elle donne à la Note, & de la facilité qu'elle apporte dans l'exécution, sans qu'il soit possible d'y voir aucun autre inconvénient que de remplir un peu plus d'espace sur le papier, & peut-être de papilloter un peu aux yeux dans les vitesses par la multitude des Lignes, sur-tout dans la Symphonie.

Mais comme ce Systême de Notes est absolument chromatique, il me paroît que c'est un inconvénient d'y laisser subsister les dénominations des Degrés diatoniques ; & que, selon M. de Boisgelou, *ut re* ne devroit pas être une Seconde, mais une Tierce ; ni *ut mi* une Tierce, mais une Quinte ; ni *ut ut* une Octave, mais une douzième : puisque chaque semi-Ton formant réellement un Degré sur la Note, devroit en prendre aussi la dénomination ; alors $x + 1$ étant toujours égal à t dans les formules de cet Auteur, ces formules se trouveroient extrêmement simplifiées. Du reste, ce Systême me paroît également profond & avantageux : il seroit à desirer qu'il fût développé & publié par l'Auteur : ou par quelque habile Théoricien.

SYSTÊME, enfin, est l'assemblage des règles de l'Harmonie, tirées de quelques principes communs qui les rassemblent, qui forment leur liaison, desquels elles découlent, & par lesquels on en rend raison.

Jusqu'à notre siecle l'Harmonie, née successivement & comme par hasard, n'a eu que des règles éparses, établies par l'oreille, confirmées par l'usage, & qui paroissoient absolument arbitraires. M. Rameau est le premier qui, par le *Systême* de la Basse-fondamentale, a donné des principes à ces règles. Son *Systême*, sur lequel ce Dictionnaire a été composé, s'y trouvant suffisamment développé dans les principaux articles, ne sera point exposé dans celui-ci, qui n'est déja que trop long, & que ces répétitions superflues allongeroient encore à l'excès. D'ailleurs, l'objet de cet ouvrage ne m'oblige pas d'exposer tous les *Systêmes*, mais seulement de bien expliquer ce que c'est qu'un *Systême*, & d'éclair-

cir au besoin cette explication par des exemples. Ceux qui voudront voir le *Systême* de M. Rameau, si obscur, si diffus dans ses écrits, exposé avec une clarté dont on ne l'auroit pas cru susceptible, pourront recourir aux élémens de Musique de M. d'Alembert.

M. Serre de Genève, ayant trouvé les principes de M. Rameau insuffisans à bien des égards, imagina un autre *Systême* sur le sien, dans lequel il prétend montrer que toute l'Harmonie porte sur une double Basse-fondamentale; &, comme cet Auteur, ayant voyagé en Italie, n'ignoroit pas les expériences de M. Tartini, il en composa, en les joignant avec celles de M. Rameau, un *Systême* mixte, qu'il fit imprimer à Paris en 1753, sous ce titre: *Essais sur les Principes de l'Harmonie*, &c. la facilité que chacun a de consulter cet ouvrage, & l'avantage qu'on trouve à le lire en entier, me dispensent aussi d'en rendre compte au public.

Il n'en est pas de même de celui de l'illustre M. Tartini dont il me reste à parler; lequel étant écrit en langue étrangère, souvent profond & toujours diffus, n'est à portée d'être consulté que de peu de gens, dont même la plupart sont rebutés par l'obscurité du Livre; avant d'en pouvoir sentir les beautés. Je ferai, le plus brièvement qu'il me sera possible, l'extrait de ce nouveau *Systême*, qui, s'il n'est pas celui de la Nature, est au moins, de tous ceux qu'on a publiés jusqu'ici, celui dont le principe est le plus simple, & duquel toutes les loix de l'Harmonie paroissent naître le moins arbitrairement.

SYSTÊME DE M. TARTINI.

Il y a trois manières de calculer les rapports des Sons.

I. En coupant sur le Monocorde la Corde entière en ses parties par des chevalets mobiles, les vibrations où les Sons seront en raison inverse des longueurs de la Corde & de ses parties.

II. En tendant, par des poids inégaux, des Cordes égales, les Sons seront comme les racines quarrées des poids.

III. En tendant, par des poids égaux, des Cordes égales en grosseur & inégales en longueur, ou égales en longueur & inégales en grosseur, les Sons seront en raison inverse des

racines quarrées de la dimenſion où ſe trouve la différence.

En général les Sons ſont toujours entr'eux en raiſon inverſe des racines cubiques des corps ſonores. Or, les Sons des Cordes s'altèrent de trois manières : ſavoir, en altérant, ou la groſſeur, c'eſt-à-dire, le diamètre de la groſſeur; ou la longueur; ou la tenſion. Si tout cela eſt égal, les Cordes ſont à l'Uniſſon. Si l'une de ces choſes ſeulement eſt altérée, les Sons ſuivent, en raiſon inverſe, les rapports des altérations. Si deux ou toutes les trois ſont altérées, les Sons ſont, en raiſon inverſe, comme les racines des rapports, compoſés des altérations. Tels ſont les principes de tous les phénomènes qu'on obſerve en comparant les rapports des Sons & ceux des dimenſions des corps ſonores.

Ceci compris; ayant mis les regîtres convenables, touchez ſur l'Orgue la pédale qui rend la plus baſſe Note marquée dans la Planche I. Figure 7, toutes les autres Notes marquées au-deſſus réſonneront en même temps, & cependant vous n'entendrez que le Son le plus grave.

Les Sons de cette Série confondus dans le Son grave, formeront dans leurs rapports la ſuite naturelle des fractions $\frac{1}{1}\,\frac{1}{2}\,\frac{1}{3}\,\frac{1}{4}\,\frac{1}{5}\,\frac{1}{6}$, &c. laquelle ſuite eſt en progreſſion harmonique.

Cette même Série ſera celle des Cordes égales tendues par des poids qui ſeroient comme les quarrés $\frac{1}{1}\,\frac{1}{4}\,\frac{1}{9}\,\frac{1}{16}\,\frac{1}{25}\,\frac{1}{36}$, &c. des mêmes fractions ſuſdites.

Et les Sons que rendroient ces Cordes ſont les mêmes exprimées en Notes dans l'exemple.

Ainſi donc, tous les Sons qui ſont en progreſſion harmonique depuis l'unité, ſe réuniſſent pour n'en former qu'un ſenſible à l'oreille, & tout le *Syſtême* harmonique ſe trouve dans l'unité.

Il n'y a, dans un Son quelconque, que ſes aliquotes qu'il faſſe réſonner, parce que dans toute autre fraction, comme ſeroit celle-ci $\frac{2}{5}$, il ſe trouve, après la diviſion de la Corde en parties égales, un reſte dont les vibrations heurtent, arrêtent les vibrations des parties égales, & en ſont réciproquement heurtées; de ſorte que des deux Sons qui en réſulteroient, le plus foible eſt détruit par le choc de tous les autres.

Or, les aliquotes étant toutes compriſes dans la Série des fractions $\frac{1}{1}\,\frac{1}{2}\,\frac{1}{3}\,\frac{1}{4}$, &c. ci-devant donnée, chacune de ces aliquotes

est ce que M. Tartini appelle Unité ou Monade harmonique, du concours desquelles résulte un Son. Ainsi, toute l'Harmonie étant nécessairement comprise entre la Monade ou l'unité composante & le Son plein ou l'unité composée, il s'ensuit que l'Harmonie a, des deux côtés, l'unité pour terme, & consiste essentiellement dans l'unité.

L'expérience suivante, qui sert de principe à toute l'Harmonie artificielle, met encore cette vérité dans un plus grand jour.

Toutes les fois que deux Sons forts, justes & soutenus, se font entendre au même instant, il résulte de leur choc un troisième Son, plus ou moins sensible, à proportion de la simplicité du rapport des deux premiers & de la finesse d'oreille des écoutans.

Pour rendre cette expérience aussi sensible qu'il est possible, il faut placer deux Hautbois bien d'accord à quelques pas d'Intervalle, & se mettre entre deux, à égale distance de l'un & de l'autre. A défaut de Hautbois, on peut prendre deux Violons, qui, bien que le Son en soit moins fort, peuvent, en touchant avec force & justesse, suffire pour faire distinguer le troisième Son.

La production de ce troisième Son, par chacune de nos Consonnances, est telle que la montre la Table, (*Pl.*I. *Fig.* 8.) & l'on peut la poursuivre au-delà des Consonnances, par tous les Intervalles représentés par les aliquotes de l'unité.

L'Octave n'en donne aucun, & c'est le seul Intervalle excepté.

La Quinte donne l'Unisson du Son grave, Unisson qu'avec de l'attention l'on ne laisse pas de distinguer.

Les troisièmes Sons produits par les autres Intervalles, sont tous au grave.

La Quarte donne l'Octave du Son aigu.

La Tierce majeure donne l'Octave du Son grave, & la Sixte mineure, qui en est renversée, donne la double Octave du Son aigu.

La Tierce mineure donne la Dixième majeure du Son grave; mais la Sixte majeure, qui en est renversée, ne donne que la Dixième majeur du Son aigu.

Le *Ton* majeur donne la Quinzième ou double-Octave du Son grave.

Le *Ton* mineur donne la Dix-septième, ou la double-Octave de la Tierce majeure du Son aigu.

Le ſemi-Ton majeur donne la Vingt-deuxième, ou triple-Octave du Son aigu.

Enfin, le ſemi-Ton mineur donne la Vingt-ſixième du Son grave.

On voit, par la comparaiſon des quatre derniers Intervalles, qu'un changement peu ſenſible dans l'Intervalle change très-ſenſiblement le Son produit ou fondamental. Ainſi, dans le *Ton* majeur rapprochez l'Intervalle en abaiſſant le Son ſupérieur ou élevant l'inférieur ſeulement d'un $\frac{80}{81}$: auſſi-tôt le Son produit montera d'un *Ton*. Faites la même opération ſur le ſemi-Ton majeur, & le Son produit deſcendra d'une Quinte.

Quoique la production du troiſième Son ne ſe borne pas à ces Intervalles, nos Notes n'en pouvant exprimer de plus compoſé, il eſt, pour le préſent, inutile d'aller au-delà de ceux-ci.

On voit dans la ſuite régulière des Conſonnances qui compoſent cette Table, qu'elles ſe rapportent toutes à une baſe commune & produiſent toutes exactement le même troiſième Son.

Voilà donc, par ce nouveau phénomène, une démonſtration phyſique de l'Unité du principe de l'Harmonie.

Dans les ſciences Phyſico-Mathématiques, telles que la Muſique, les démonſtrations doivent bien être géométriques; mais déduites phyſiquement de la choſe démontrée. C'eſt alors ſeulement que l'union du calcul à la Phyſique fournit, dans les vérités établies ſur l'expérience & démontrées géométriquement, les vrais principes de l'Art. Autrement la Géométrie ſeule donnera des Théorèmes certains, mais ſans uſage dans la pratique; la Phyſique donnera des faits particuliers, mais iſolés ſans liaiſon entr'eux & ſans aucune loi générale.

Le principe phyſique de l'Harmonie eſt un, comme nous venons de le voir, & ſe réſout dans la proportion harmonique. Or, ces deux propriétés conviennent au cercle; car nous verrons bientôt qu'on y retrouve les deux unités extrêmes de la Monade & du Son; &, quant à la proportion harmonique, elle s'y trouve auſſi; puiſque dans quelque point C, (*Pl.* I. *Fig.* 9.) que l'on coupe inégalement de Diamètre AB, le quarré de l'Ordonnée CD ſera moyen proportionnel harmonique entre les deux rectangles des parties AC & CB du Diamètre par le rayon : propriété

qui suffit pour établir la nature harmonique du Cercle. Car, bien que les Ordonnées soient moyennes géométriques entre les parties du Diamètre, les quarrés de ces Ordonnées étant moyens harmoniques entre les rectangles, leurs rapports représentent d'autant plus exactement ceux des Cordes sonores, que les rapports de ces Cordes ou des poids tendans sont aussi comme les quarrés, tandis que les Sons sont comme les racines.

Maintenant du Diamètre AB, (*Pl.* I. *Fig.* 10.) divisé selon la Série des fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, lesquelles sont en progression harmonique, soient tirées les Ordonnées C, CC; G, GG; c, cc; e, ee; & g, gg.

Le Diamètre représente une Corde Sonore, qui, divisée en mêmes raisons, donne des Sons indiqués dans l'exemple O de la même Planche, Figure 11.

Pour éviter les fractions, donnons 60 parties au Diamètre; les Sections contiendront ces nombres entiers BC $= \frac{1}{2} =$ 30; BG $= \frac{1}{3} =$ 20; Bc $= \frac{1}{4} =$ 15; Be $= \frac{1}{5} =$ 12; Bg $= \frac{1}{6} =$ 10.

Des points où les Ordonnées coupent le Cercle, tirons de part & d'autre des Cordes aux deux extrémités du Diamètre. La somme du quarré de chaque Corde & du quarré de la Corde correspondante, que j'appelle son complément, sera toujours égale au quarré du Diamètre. Les quarrés des Cordes seront entre eux comme les Abscisses correspondantes, par conséquent aussi en progression harmonique, & représenteront de même l'exemple O, à l'exception du premier Son.

Les quarrés des complémens de ces mêmes Cordes seront entre eux comme les complémens des Abscisses au Diamètre, par conséquent dans les raisons suivantes :

$\overline{AC}^2 = \frac{1}{2} = 30.$

$\overline{AG}^2 = \frac{2}{3} = 40.$

$\overline{Ac}^2 = \frac{3}{4} = 45.$

$\overline{Ae}^2 = \frac{4}{5} = 48.$

$\overline{Ag}^2 = \frac{5}{6} = 50.$

& repréſenteront les Sons de l'exemple P; ſur lequel on doit remarquer en paſſant, que cet exemple, comparé au ſuivant Q, & au précédent O, donne le fondement naturel de la règle des mouvemens contraires.

Les quarrés des Ordonnées ſeront au quarré 3600 du Diamètre dans les raiſons ſuivantes :

$$\overline{AB}^2 = 1 = 3600.$$

$$\overline{C, CC}^2 = \frac{1}{4} = 900.$$

$$\overline{G, GG}^2 = \frac{2}{9} = 800.$$

$$\overline{c, cc}^2 = \frac{3}{16} = 675.$$

$$\overline{e, ee}^2 = \frac{4}{25} = 576.$$

$$\overline{g, gg}^2 = \frac{5}{36} = 500.$$

& repréſenteront les Sons de l'exemple Q.

Or, cette dernière Série, qui n'a point d'homologue dans les diviſions du Diamètre, & ſans laquelle on ne ſauroit pourtant completter le *Syſtême* harmonique, montre la néceſſité de chercher, dans les propriétés du Cercle, les vrais fondemens du *Syſtême*, qu'on ne peut trouver, ni dans la ligne droite, ni dans les ſeuls nombres abſtraits.

Je paſſe à deſſein toutes les autres propoſitions de M. Tartini ſur la nature arithmétique, harmonique & géométrique du Cercle, de même que ſur les bornes de la Série harmonique donnée par la raiſon ſextuple; parce que ſes preuves, énoncées ſeulement en chiffres, n'établiſſent aucune démonſtration générale; que, de plus, comparant ſouvent des grandeurs hétérogènes, il trouve des proportions où l'on ne ſauroit même voir de rapport. Ainſi, quand il croit prouver que le quarré d'une ligne eſt moyen proportionnel d'une telle raiſon, il ne prouve autre choſe, ſinon que tel nombre eſt moyen proportionnel entre deux tels autres nombres : car les ſurfaces & les nombres abſtraits n'étant point de même nature, ne peuvent ſe comparer. M. Tartini ſent cette difficulté

difficulté, & s'efforce de la prévenir; on peut voir ses raisonnemens dans son Livre.

Cette théorie établie, il s'agit maintenant d'en déduire les faits donnés, & les règles de l'Art Harmonique.

L'Octave, qui n'engendre aucun Son fondamental, n'étant point essentielle à l'Harmonie, peut être retranchée des parties constitutives de l'Accord. Ainsi l'Accord, réduit à sa plus grande simplicité, doit être considéré sans elle. Alors il est composé seulement de ces trois termes $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, lesquels sont en proportion harmonique, & où les deux Monades $\frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$ sont les seuls vrais élémens de l'Unité sonore, qui porte le nom d'Accord parfait: car, la fraction $\frac{1}{4}$ est élément de l'Octave $\frac{1}{2}$, & la fraction $\frac{1}{6}$ est Octave de la Monade $\frac{1}{3}$.

Cet Accord parfait, $1\ \frac{1}{3}\ \frac{1}{5}$, produit par une seule Corde & dont les termes sont en proportion harmonique, est la loi générale de la Nature, qui sert de base à toute la science des Sons: loi que la Physique peut tenter d'expliquer, mais dont l'explication est inutile aux règles de l'Harmonie.

Les calculs des Cordes & des poids tendans, servent à donner en nombre les rapports des Sons qu'on ne peut considérer comme des quantités, qu'à la faveur de ces calculs.

Le troisième Son, engendré par le concours de deux autres, est comme le produit de leurs quantités; & quand, dans une cathégorie commune, ce troisième Son se trouve toujours le même, quoiqu'engendré par des Intervalles différens, c'est que les produits des générateurs sont égaux entre eux.

Ceci se déduit manifestement des propositions précédentes.

Quel est, par exemple, le troisième Son qui résulte de CB & de GB? (*Pl.* I. *Fig.* 10.) C'est l'Unisson de CB. Pourquoi? Parce que, dans les deux proportions harmoniques dont les quarrés des deux Ordonnées C, CC, & G, GG, sont moyens proportionnels, les sommes des extrêmes sont égales entre elles, & par conséquent produisent le même Son commun CB ou C, CC.

En effet, la somme des deux rectangles de BC par C, CC, & de AC par C, CC, est égale à la somme des deux rectangles de BG par C, CC, & de GA par C, CC: car chacune de ces deux sommes est égale à deux fois le quarré du rayon.

D'où il suit que le Son C, CC ou CB, doit être commun aux deux Cordes : or, ce Son est précisément la Note Q de l'exemple O.

Quelques Ordonnées que vous puissiez prendre dans le Cercle pour les comparer deux à deux, ou même trois à trois, elles engendreront toujours le même troisième Son représenté par la Note Q ; parce que les rectangles des deux parties du Diamètre par le rayon, donneront toujours des sommes égales.

Mais l'Octave XQ n'engendre que des Harmoniques à l'aigu ; & point de Son fondamental, parce qu'on ne peut élever d'Ordonnée sur l'extrémité du Diamètre, & que par conséquent le Diamètre & le rayon ne sauroient, dans leurs proportions harmoniques, avoir aucun produit commun.

Au lieu de diviser harmoniquement le Diamètre par les fractions $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, qui donnent le *Système* naturel de l'Accord majeur, si on le divise arithmétiquement en six parties égales, on aura le *Système* de l'Accord majeur renversé, & ce renversement donne exactement l'Accord mineur : car (*Pl.* I. *Fig.* 12.) une de ces parties donnera la Dix-neuvième, c'est-à-dire la double Octave de la Quinte ; deux donneront la Douzième, ou l'Octave de la Quinte ; trois donneront l'Octave, quatre la Quinte, & cinq la Tierce mineure.

Mais si-tôt qu'unissant deux de ces Sons, on cherchera le troisième Son qu'ils engendrent, ces deux Sons simultanés, au lieu du Son C, (Figure 13.) ne produiront jamais pour Fondamental, que le Son E b ; ce qui prouve que, ni l'Accord mineur, ni son Mode, ne sont donnés par la Nature. Que si l'on fait consonner deux ou plusieurs Intervalles de l'Accord mineur, les Sons fondamentaux se multiplieront ; &, relativement à ces Sons, on entendra plusieurs Accords majeurs à la fois, sans aucun Accord mineur.

Ainsi, par expérience faite en présence de huit célèbres Professeurs de Musique, deux Hautbois & un Violon, sonnant ensemble les Notes blanches marquées dans la Portée A, (*Pl.* G. *Fig.* 5.) on entendoit distinctement les Sons marqués en noir dans la même Figure ; savoir, ceux qui sont marqués à part dans la Portée B pour les Intervalles qui sont au-dessus, & ceux marqués

dans la Portée C, aussi pour les Intervalles qui sont au-dessus.

En jugeant de l'horrible cacophonie qui devoit résulter de cet ensemble, on doit conclure que toute Musique en Mode mineur seroit insupportable à l'oreille, si les Intervalles étoient assez justes & les Instrumens assez forts pour rendre les Sons engendrés aussi sensibles que les générateurs.

On me permettra de remarquer en passant, que l'inverse de deux Modes, marquée dans la Figure 13, ne se borne pas à l'Accord fondamental qui les constitue, mais qu'on peut l'étendre à toute la suite d'un Chant & d'une Harmonie qui, notée en sens direct dans le Mode majeur, lorsqu'on renverse le papier & qu'on met des Clefs à la fin des Lignes devenues le commencement, présente à rebours une autre suite de Chant & d'Harmonie en Mode mineur, exactement inverse de la première où les Basses deviennent les Dessus, *& vice versâ*. C'est ici la Clef de la manière de composer ces doubles Canons dont j'ai parlé au mot *Canon*. M. Serre, ci-devant cité, lequel a très-bien exposé dans son Livre cette curiosité harmonique, annonce une Symphonie de cette espèce, composée par M. de Morambert, qui avoit dû la faire graver : c'étoit mieux fait assûrément que de la faire exécuter. Une composition de cette nature doit être meilleure à se présenter aux yeux qu'aux oreilles.

Nous venons de voir que de la division harmonique du Diamètre résulte le Mode majeur, & de la division arithmétique le Mode mineur. C'est d'ailleurs un fait connu de tous les Théoriciens, que les rapports de l'Accord mineur se trouvent dans la division arithmétique de la Quinte. Pour trouver le premier fondement du Mode mineur dans le *Systême* harmonique, il suffit donc de montrer dans ce *Systême* la division arithmétique de la Quinte.

Tout le *Systême* harmonique est fondé sur la raison double, rapport de la Corde entière à son Octave, ou du Diamètre au rayon; & sur la raison sesquialtère qui donne le premier Son harmonique ou fondamental auquel se rapportent tous les autres.

Or, si, (*Pl.* I. *Fig.* 11.) dans la raison double on compare successivement la deuxième Note G, & la troisième F de la Série P au Son fondamental Q, & à son Octave grave qui est la Corde entière, on trouvera que la première est moyenne harmonique,

& la seconde moyenne arithmétique entre ces deux termes.

De même, si dans la raison sesquialtère on compare successivement la quatrième Note *e*, & la cinquième *eb* de la même Série à la Corde entière & à sa Quinte *G*, on trouvera que la quatrième *e* est moyenne harmonique, la cinquième *e b* moyenne arithmétique entre les deux termes de cette Quinte. Donc le Mode mineur étant fondé sur la division arithmétique de la Quinte, & la Note *e b* prise dans la Série des Complémens du *Systême* harmonique donnant cette division, le Mode mineur est fondé sur cette Note dans le *Systême* harmonique.

Après avoir trouvé toutes les Consonnances dans la division harmonique du Diamètre donnée par l'exemple O, le Mode majeur dans l'ordre direct de ces Consonnances, le Mode mineur dans leur ordre rétrograde, & dans leurs Complémens représentés par l'exemple P, il nous reste à examiner le troisième exemple Q, qui exprime en Notes les rapports des quarrés des Ordonnées, & qui donne le *Systême* des Dissonnances.

Si l'on joint, par Accords simultanés, c'est-à-dire, par Consonnances, les Intervalles successifs de l'exemple O, comme on a fait dans la Figure 8. même Planche, l'on trouvera que quarrer les Ordonnées, c'est doubler l'Intervalle qu'elles représentent. Aussi, ajoutant un troisième Son qui représente le quarré, ce Son ajouté doublera toujours l'Intervalle de la Consonnance, comme on le voit Figure 4. de la Planche G.

Ainsi, (*Pl.* I. *Fig.* 11.) la première Note K de l'exemple Q double l'Octave, premier Intervalle de l'exemple O; la deuxième Note L double la Quinte, second Intervalle; la troisième Note M double la Quarte, troisième Intervalle, &c. & c'est ce doublement d'Intervalles qu'exprime la Figure 4. de la Planche G.

Laissant à part l'Octave du premier Intervalle, qui, n'engendrant aucun Son fondamental, ne doit point passer pour harmonique, la Note ajoutée L forme, avec les deux qui sont au-dessous d'elle, une proportion continue géométrique en raison sesquialtère; &, les suivantes, doublant toujours les Intervalles, forment aussi toujours des proportions géométriques.

Mais les proportions & progressions harmonique & arithmétique qui constituent le *Systême* consonnant majeur & mineur sont

opposées, par leur nature, à la progression géométrique ; puisque celle-ci résulte essentiellement des mêmes rapports, & les autres de rapports toujours différens. Donc, si les deux proportions harmonique & arithmétique sont consonnantes, la proportion géométrique sera dissonnante nécessairement, &, par conséquent, le *Systême* qui résulte de l'exemple Q, sera le *Systême* des Dissonnances. Mais ce *Systême* tiré des quarrés des Ordonnées est lié aux deux précédens tirés des quarrés des Cordes. Donc le *Systême* dissonnant est lié de même au *Systême* universel harmonique.

Il suit de-là : 1°. Que tout Accord sera dissonnant lorsqu'il contiendra deux Intervalles semblables, autres que l'Octave ; soit que ces deux Intervalles se trouvent conjoints ou séparés dans l'Accord. 2°. Que de ces deux Intervalles, celui qui appartiendra au *Systême* harmonique ou arithmétique sera consonnant & l'autre dissonnant. Ainsi, dans les deux exemples S. T. d'Accords dissonnans, (*Pl.* G. *Fig.* 6.) les Intervalles GC & *ce* sont consonnans, & les Intervalles CF & *eg* dissonnans.

En rapportant maintenant chaque terme de la Série dissonnante au Son fondamental ou engendré C de la Série harmonique, on trouvera que les Dissonnances qui résulteront de ce rapport seront les suivantes, & les seules directes qu'on puisse établir sur le *Systême* harmonique.

I. La première est la Neuvième ou double Quinte L. (*Fig.* 4)

II. La seconde est l'Onzième qu'il ne faut pas confondre avec la simple Quarte, attendu que la première Quarte ou Quarte simple GC étant dans le *Systême* harmonique particulier est consonnante, ce que n'est pas la deuxième Quarte ou Onzième CM, étrangère à ce même *Systême*.

III. La troisième est la Douzième ou Quinte superflue que M. Tartini appelle *Accord de nouvelle invention*, ou parce qu'il en a le premier trouvé le principe, ou parce que l'Accord sensible sur la Médiante en Mode mineur, que nous appellons Quinte superflue, n'a jamais été admis en Italie à cause de son horrible dureté. Voyez (*Pl.* K. *Fig.* 3.) la pratique de cet Accord à la Françoise, & (Figure 5.) la pratique du même Accord à l'Italienne.

Avant que d'achever l'énumération commencée, je dois remarquer que la même distinction des deux Quartes, consonnante & dissonnante, que j'ai faite ci-devant, se doit entendre de même des deux Tierces majeures de cet Accord & des deux Tierces mineures de l'Accord suivant.

IV. La quatrième & dernière Dissonnance donnée par la Série est la Quatorzième H. (*Pl.* G. *Fig.* 4.) c'est-à-dire, l'Octave de la Septième; Quatorzième qu'on ne réduit au simple que par licence & selon le droit qu'on s'est attribué dans l'usage de confondre indifféremment les Octaves.

Si le *Systême* dissonnant se déduit du *Systême* harmonique, les règles de préparer & sauver les Dissonnances ne s'en déduisent pas moins, & l'on voit, dans la Série harmonique & consonnante, la préparation de tous les Sons de la Série arithmétique. En effet, comparant les trois Séries O. P. Q. on trouve toujours dans la progression successive des Sons de la Série O, non-seulement, comme on vient de voir, les raisons simples qui, doublées, donnent les Sons de la Série Q, mais encore les mêmes Intervalles que forment entr'eux les Sons des deux P & Q. De sorte que la Série O prépare toujours antérieurement ce que donnent ensuite les deux Séries P & Q.

Ainsi, le premier Intervalle de la Série O, est celui de la Corde à vide à son Octave, & l'Octave est aussi l'Intervalle ou Accord que donne le premier Son de la Série Q comparé au premier Son de la Série P.

De même, le second Intervalle de la Série O, (comptant toujours de la Corde entière) est une Douzième; l'Intervalle ou Accord du second Son de la Série Q, comparé au second Son de la Série P. est aussi une Douzième. Le troisième, de part & d'autre, est une double Octave, & ainsi de suite.

De plus, si l'on compare la Série P à la Corde entière, (*Pl.* K. *Fig.* 6.) on trouvera exactement les mêmes Intervalles que donne antérieurement la Série O, savoir Octave, Quinte, Quarte, Tierce majeure, & Tierce mineure.

D'où il suit que la Série harmonique particulière donne avec précision, non-seulement l'exemplaire & le modèle des deux Séries, arithmétique & géométrique, qu'elle engendre, & qui com-

plettent avec elle le Syſtême harmonique univerſel ; mais auſſi preſcrit à l'une l'ordre de ſes Sons, & prépare à l'autre l'emploi de ſes Diſſonnances.

Cette préparation, donnée par la Série harmonique, eſt exactement la même qui eſt établie dans la pratique : car la Neuvième, doublée de la Quinte, ſe prépare auſſi par un mouvement de Quinte ; l'Onzième, doublée de la Quarte, ſe prépare par un mouvement de Quarte ; la Douzième ou Quinte ſuperflue, doublée de la Tierce majeure, ſe prépare par un mouvement de Tierce majeure ; enfin la Quatorzième ou la Fauſſe-Quinte, doublée de la Tierce mineure, ſe prépare auſſi par un mouvement de Tierce mineure.

Il eſt vrai qu'il ne faut pas chercher ces préparations dans des marches appellées fondamentales dans le Syſtême de M. Rameau, mais qui ne ſont pas telles dans celui de M. Tartini ; & il eſt vrai encore qu'on prépare les mêmes Diſſonnances de beaucoup d'autres manières, ſoit par des renverſemens d'Harmonie, ſoit par des Baſſes ſubſtituées ; mais tout découle toujours du même principe, & ce n'eſt pas ici le lieu d'entrer dans le détail des règles.

Celle de réſoudre & ſauver les Diſſonnances naît du même principe que leur préparation : car comme chaque Diſſonnance eſt préparée par le rapport antécédent du *Syſtême* harmonique, de même elle eſt ſauvée par le rapport conſéquent du même *Syſtême*.

Ainſi, dans la Série harmonique le rapport $\frac{2}{3}$ ou le progrès de Quinte étant celui dont la Neuvième eſt préparée & doublée, le rapport ſuivant $\frac{3}{4}$ ou progrès de Quarte, eſt celui dont cette même Neuvième doit être ſauvée : la Neuvième doit donc deſcendre d'un Degré pour venir chercher dans la Série harmonique l'Uniſſon de ce deuxième progrès, & par conſéquent l'Octave du Son fondamental, *Pl.* G. *Fig.* 7.

En ſuivant la même méthode, on trouvera que l'Onzième F doit deſcendre de même d'un Degré ſur l'Uniſſon E de la Série harmonique ſelon le rapport correſpondant $\frac{4}{5}$, que la Douzième ou Quinte ſuperflue G Dièſe doit redeſcendre ſur le même G naturel ſelon le rapport $\frac{5}{6}$; où l'on voit la raiſon juſqu'ici tout-à-fait ignorée, pourquoi la Baſſe doit monter pour préparer les Diſ-

ſonnances, & pourquoi le Deſſus doit deſcendre pour les ſauver. On peut remarquer auſſi que la Septième qui, dans le Syſtême de M. Rameau, eſt la première & preſque l'unique Diſſonnance, eſt la dernière en rang dans celui de M. Tartini; tant il faut que ces deux Auteurs ſoient oppoſés en toute choſe!

Si l'on a bien compris les générations & analogies des trois Ordres ou Syſtêmes, tous fondés ſur le premier, donnés par la Nature, & tous repréſentés par les parties du Cercle ou par leurs puiſſances, on trouvera 1°. Que le *Syſtême* harmonique particulier, qui donne le Mode majeur, eſt produit par la diviſion ſextuple en progreſſion harmonique du Diamètre ou de la Corde entière, conſidérée comme l'unité. 2°. Que le *Syſtême* arihmétique, d'où réſulte le Mode mineur, eſt produit par la Série arithmétique des Complémens, prenant le moindre terme pour l'unité, & l'élevant de terme en terme juſqu'à la raiſon ſextuple, qui donne enfin le Diamètre ou la Corde entière. 3°. Que le *Syſtême* géométrique ou diſſonnant eſt auſſi tiré du *Syſtême* harmonique particulier, en doublant la raiſon de chaque Intervalle; d'où il ſuit que le *Syſtême* harmonique du Mode majeur, le ſeul immédiament donné par la Nature, ſert de principe & de fondement aux deux autres.

Par ce qui a été dit juſqu'ici, on voit que le *Syſtême* harmonique n'eſt point compoſé de parties qui ſe réuniſſent pour former un tout; mais qu'au contraire, c'eſt de la diviſion du tout ou de l'unité intégrale que ſe tirent les parties; que l'Accord ne ſe forme point des Sons, mais qu'il les donne; & qu'enfin par-tout où le Syſtème harmonique a lieu, l'Harmonie ne dérive point de la Mélodie, mais la Mélodie de l'Harmonie.

Les élémens de la Mélodie diatonique ſont contenus dans les Degrés ſucceſſifs de l'Échelle ou Octave commune du Mode majeur commençant par C, de laquelle ſe tire auſſi l'Échelle du Mode mineur commençant par A.

Cette Échelle n'étant pas exactement dans l'ordre des aliquotes, n'eſt pas non plus celle que donnent les diviſions naturelles des Cors, Trompettes Marines & autres Inſtrumens ſemblables; comme on peut le voir dans la Figure 1. de la Planche K, par la comparaiſon de ces deux Échelles, comparaiſon qui montre

tre en même temps la cause des Tons faux donnés par ces Instrumens. Cependant l'Échelle commune, pour n'être pas d'accord avec la Série des aliquotes, n'en a pas moins une origine physique & naturelle qu'il faut développer.

La portion de la première Série O, (*Pl.* I. *Fig. 10.*) qui détermine le *Systême* harmonique, est la sesquialtère ou Quinte CG ; c'est-à-dire, l'Octave harmoniquement divisée. Or, les deux termes qui correspondent à ceux-là dans la Série P. des Complémens, (*Fig. 11.*) sont les Notes GF. Ces deux Cordes sont moyennes, l'une harmonique, & l'autre arithmétique entre la Corde entière & sa moitié, ou entre le Diamètre & le rayon, & ces deux moyennes G & F se rapportant toutes deux à la même Fondamentale, déterminent le Ton & même le Mode; puisque la proportion harmonique y domine & qu'elles paroissent avant la génération du Mode mineur : n'ayant donc d'autre loi que celle qui est déterminée par la Série harmonique dont elles dérivent, elles doivent en porter l'une & l'autre le caractère ; savoir, l'Accord parfait majeur composé de Tierce majeure & de Quinte.

Si donc on rapporte & range successivement, selon l'ordre le plus rapproché, les Notes qui constituent ces trois Accords, on aura très-exactement, tant en Notes musicales qu'en rapports numériques, l'Octave ou Échelle diatonique ordinaire rigoureusement établie.

En Notes, la chose est évidente par la seule opération.

En rapports numériques, cela se prouve presqu'aussi facilement : car supposant 360 pour la longueur de la Corde entière; ces trois Notes C, G, F, seront comme 180, 240, 270; leurs Accords seront comme dans la Figure 8. Planche G, & l'Échelle entière qui s'en déduit, sera dans les rapports marqués Planche K. Figure 2; où l'on voit que tous les Intervalles sont justes, excepté l'Accord parfait D F A, dans lequel la Quinte D A est foible d'un Comma, de même que la Tierce mineure D F, à cause du Ton mineur D E; mais dans tout *Systême* ce défaut ou l'équivalant est inévitable.

Quant aux autres altérations que la nécessité d'employer les

mêmes touches en divers Tons introduit dans notre Échelle, voyez TEMPÉRAMENT.

L'Échelle une fois établie, le principal ufage des trois Notes C, G, F, dont elle eft tirée, eft la formation des Cadences qui, donnant un progrès de Notes fondamentales de l'une à l'autre, font la bafe de toute la Modulation. G, étant moyen harmonique, & F moyen arithmétique entre les deux termes de l'Octave, le paffage du moyen à l'extrême forme une Cadence qui tire fon nom du moyen qui la produit. G C eft donc une Cadence harmonique, F C une Cadence arithmétique, & l'on appelle Cadence mixte celle qui, du moyen arithmétique paffant au moyen harmonique, fe compofe des deux avant de fe réfoudre fur l'extrême. (*Pl.* K. *Fig.* 4.)

De ces trois Cadences, l'harmonique eft la principale & la première en ordre : fon effet eft d'une Harmonie mâle, forte & terminant un fens abfolu. L'arithmétique eft foible, douce, & laiffe encore quelque chofe à defirer. La Cadence mixte fufpend le fens, & produit à-peu-près l'effet du point interrogatif & admiratif.

De la fucceffion naturelle de ces trois Cadences telle qu'on la voit même Planche, Figure 7, réfulte exactement la Baffe-fondamentale de l'Échelle; & de leurs divers entrelacemens fe tire la manière de traiter un Ton quelconque, & d'y moduler une fuite de Chants; car chaque Note de la Cadence eft fuppofée porter l'Accord parfait, comme il a été dit ci-devant.

A l'égard de ce qu'on appelle *la Règle de l'Octave*, (voyez ce mot.) Il eft évident que, quand même on admettroit l'Harmonie qu'elle indique pour pure & régulière, comme on ne la trouve qu'à force d'art & de déductions, elle ne peut jamais être propofée en qualité de principe & de loi générale.

Les Compofiteurs du quinzième fiècle, excellens Harmoniftes pour la plupart, employoient toute l'Échelle comme Baffe-fondamentale d'autant d'Accords parfaits qu'elle avoit de Notes, excepté la Septième, à caufe de Quinte fauffe; & cette Harmonie bien conduite eût fait un fort grand effet, fi l'Accord parfait fur la Médiante n'eût été rendu trop dur par fes deux fauffes Relations avec l'Accord qui le précède & avec celui qui le fuit.

Pour rendre cette suite d'Accords parfaits aussi pure & douce qu'il est possible, il faut la réduire à cette autre Basse-fondamentale, (*Fig. 8.*) qui fournit, avec la précédente, une nouvelle source de variétés.

Comme on trouve dans cette formule deux Accords parfaits en Tierce mineure, savoir, D & A, il est bon de chercher l'analogie que doivent avoir entre eux les Tons majeurs & mineurs dans une Modulation régulière.

Considérons (*Pl.* I. *Fig. 11.*) la Note *e b* de l'exemple P unie aux deux Notes correspondantes des exemples O & Q : prise pour fondamantale, elle se trouve ainsi base ou fondement d'un Accord en Tierce majeure; mais prise pour moyen arithmétique entre la Corde entière & sa Quinte, comme dans l'exemple X, (*Fig. 13*) elle se trouve alors Médiante ou seconde base du Mode mineur; ainsi cette même note considérée sous deux rapports différens, & tous deux déduits du *Systême*, donne deux Harmonies : d'où il suit que l'Échelle du Mode majeur est d'une Tierce mineure au-dessus de l'Échelle analogue du Mode mineur. Ainsi le Mode mineur analogue à l'Échelle d'*ut* est celui de *la*, & le Mode mineur analogue à celui de *fa* est celui de *re*. Or, *la* & *re* donnent exactement, dans la Basse-fondamentale de l'Échelle diatonique, les deux Accords mineurs analogues aux deux Tons d'*ut* & de *fa* déterminés par les deux Cadences harmoniques d'*ut* à *fa* & de *sol* à ut. La Basse-fondamentale où l'on fait entrer ces deux Accords est donc aussi régulière & plus variée que la précédente, qui ne renferme que l'Harmonie du Mode majeur.

A l'égard des deux dernières dissonnances N & R de l'exemple Q, comme elles sortent du Genre Diatonique, nous n'en parlerons que ci-après.

L'origine de la Mesure, des Périodes, des Phrases & de tout Rhythme musical, se trouve aussi dans la génération des Cadences, dans leur suite naturelle, & dans leurs diverses combinaisons. Premiérement, le moyen étant homogène à son extrême, les deux membres d'une Cadence doivent, dans leur première simplicité, être de même nature & de valeurs égales : par conséquent les huit Notes que forment les quatre Cadences, Basse-

fondamentale de l'Échelle, sont égales entre elles; & formant aussi quatre Mesures égales, une pour chaque Cadence, le tout donne un sens complet & une période harmonique. De plus, comme tout le *Systême* harmonique est fondé sur la raison double & sur la sesquialtère, qui, à cause de l'Octave, se confond avec la raison triple; de même toute Mesure bonne & sensible se résoud en celle à deux Temps ou en celle à trois : tout ce qui est au-delà, souvent tenté & toujours sans succès, ne pouvant produire aucun bon effet.

Des divers fondemens d'Harmonie donnés par les trois sortes de Cadences, & des diverses manières de les entrelacer, naît la variété des sens, des phrases & de toute la Mélodie dont l'habile Musicien exprime toute celle des phrases du discours, & ponctue les Sons aussi correctement que le Grammairien les paroles. De la Mesure donnée par les Cadences résulte aussi l'exacte expression de la Prosodie & du Rhythme : car, comme la syllabe brève s'appuye sur la longue, de même la Note qui prépare la Cadence en levant, s'appuye & pose sur la Note qui la résout en frappant; ce qui divise les Temps en forts & en foibles, comme les syllabes en longues & en brèves : cela montre comment on peut, même en observant les quantités, renverser la prosodie & tout mesurer à contretemps, lorsqu'on frappe les syllabes brèves & qu'on lève les longues, quoiqu'on croye observer leurs durées relatives & leurs valeurs musicales.

L'usage des Notes dissonnantes par Degrés conjoints dans les Temps foibles de la Mesure, se déduit aussi des principes établis ci-dessus : car supposons l'Échelle diatonique & mesurée, marquée *Fig. 9. Pl.* K. il est évident que la Note soutenue ou rebattue dans la Basse X, au lieu des Notes de la Basse Z, n'est ainsi tolérée que parce que, revenant toujours dans les Temps forts, elle échappe aisément à notre attention dans les Temps foibles, & que les Cadences dont elle tient lieu n'en sont pas moins supposées, ce qui ne pourroit être si les Notes dissonnantes changeoient de lieu & se frappoient sur les Temps forts.

Voyons maintenant quels Sons peuvent être ajoutés ou substitués à ceux de l'Echelle diatonique, pour la formation des Genres Chromatique & Enharmonique.

En inférant dans leur ordre naturel les Sons donnés par la Série des Dissonnances, on aura premièrement la Note *sol* Dièse N. (*Pl.* I. *Fig.* 11.) qui donne le Genre Chromatique & le passage régulier du Ton majeur d'*ut* à son mineur correspondant *la*. (Voyez *Pl.* K. *Fig.* 10.)

Puis on a la Note R ou *si* Bémol, laquelle, avec celle dont je viens de parler, donne le Genre Enharmonique. (*Fig.* 11.)

Quoique, eu égard au Diatonique, tout le *Systême* harmonique soit, comme on a vu, renfermé dans la raison sextuple; cependant les divisions ne sont pas tellement bornées à cette étendue qu'entre la Dix-neuvième ou triple Quinte $\frac{1}{6}$, & la Vingt-deuxième ou quadruple Octave $\frac{1}{8}$, on ne puisse encore insérer une moyenne harmonique $\frac{1}{7}$ prise dans l'ordre des aliquotes, donnée d'ailleurs par la Nature dans les Cors de chasse & Trompettes marines, & d'une intonation très-facile sur le Violon.

Ce terme $\frac{1}{7}$, qui divise harmoniquement l'Intervalle de la Quarte *sol ut* ou $\frac{6}{8}$, ne forme pas avec le *sol* une Tierce mineure juste, dont le rapport seroit $\frac{5}{6}$, mais un Intervalle un peu moindre, dont le rapport est $\frac{6}{7}$; de sorte qu'on ne sauroit exactement l'exprimer en Note; car le *la* Dièse est déja trop fort : nous le représenterons par la Note *si* précédée du signe |ɔ, un peu différent du Bémol ordinaire.

L'Échelle augmentée, ou, comme disoient les Grecs, le Genre épaissi de ces trois nouveaux Sons placés dans leur rang, sera donc comme l'exemple 12, Pl. K. Le tout pour le même Ton, ou du moins pour les Tons naturellement analogues.

De ces trois Sons ajoutés, dont, comme le fait voir M. Tartini, le premier constitue le Genre Chromatique, & le troisième l'enharmonique, le *sol* Dièse & le *si* Bémol sont dans l'ordre des Dissonnances : mais le *si* |ɔ ne laisse pas d'être consonnant, quoiqu'il n'appartienne pas au Genre Diatonique, étant hors de la progression sextuple qui renferme & détermine ce Genre : car puisqu'il est immédiatement donné par la Série harmonique des aliquotes, puisqu'il est moyen harmonique entre la Quinte & l'Octave du Son fondamental, il s'ensuit qu'il est Consonnant comme eux, & n'a besoin d'être ni préparé ni sauvé; c'est aussi ce que

l'oreille confirme parfaitement dans l'emploi régulier de cette espèce de Septième.

A l'aide de ce nouveau Son, la Basse de l'Échelle diatonique tourne exactement sur elle-même, en descendant, selon la nature du cercle qui la représente ; & la Quatorzième ou Septième redoublée se trouve alors sauvée régulièrement par cette Note sur la Basse-tonique ou fondamentale, comme toutes les autres Dissonnances.

Voulez-vous, des principes ci-devant posés, déduire les règles de la Modulation, prenez les trois Tons majeurs relatifs, *ut*, *sol*, *fa*, & leurs trois Tons mineurs analogues, *la*, *mi*, *re*; vous aurez six Toniques, & ce sont les seules sur lesquelles on puisse moduler en sortant du Ton principal; Modulations qu'on entrelace à son choix, selon le caractère du Chant & l'expression des paroles : non, cependant, qu'entre ces Modulations il n'y en ait de préférables à d'autres; même ces préférences, trouvées d'abord par le sentiment, ont aussi leurs raisons dans les principes, & leurs exceptions, soit dans les impressions diverses que veut faire le Compositeur, soit dans la liaison plus ou moins grande qu'il veut donner à ses phrases. Par exemple, la plus naturelle & la plus agréable de toutes les Modulations en Mode majeur, est celle qui passe de la Tonique *ut* au Ton de sa Dominante *sol*; parce que le Mode majeur étant fondé sur des divisions harmoniques, & la Dominante divisant l'Octave harmoniquement, le passage du premier terme au moyen est le plus naturel. Au contraire, dans le Mode mineur *la*, fondé sur la proportion arithmétique, le passage au Ton de la quatrième Note *re*, qui divise l'Octave arithmétiquement, est beaucoup plus naturel que le passage au Ton *mi* de la Dominante, qui divise harmoniquement la même Octave; & si l'on y regarde attentivement, on trouvera que les Modulations, plus ou moins agréables, dépendent toutes des plus grands ou moindres rapports établis dans ce *Systême*.

Examinons maintenant les Accords ou Intervalles particuliers au Mode mineur, qui se déduisent des Sons ajoutés à l'Échelle. (*Pl. L. Fig. 12.*)

L'analogie entre les deux Modes, donne les trois Accords marqués *Fig. 14.* de la Planche K. dont tous les Sons ont été

trouvés consonnans dans l'établissement du Mode majeur. Il n'y a que le Son ajouté *gx* dont la Consonnance puisse être disputée.

Il faut remarquer d'abord que cet Accord ne se résout point en l'Accord dissonnant de Septième diminuée qui auroit *sol* Dièse pour Basse, parce qu'outre la Septième diminuée *sol* Dièse & *fa* naturel, il s'y trouve encore une Tierce diminuée *sol* Dièse & *si* Bémol, qui rompt toute proportion; ce que l'expérience confirme par l'insurmontable rudesse de cet Accord. Au contraire, outre que cet arrangement de Sixte superflue plaît à l'oreille & se résoud très-harmonieusement, M. Tartini prétend que l'Intervalle est réellement bon, régulier & même consonnant. 1°. Parce que cette Sixte est à très-peu près Quatrième harmonique aux trois Notes B *b*, *d*, *f*, représentées par les fractions $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$, dont $\frac{1}{7}$ est la Quatrième proportionnelle harmonique exacte. 2°. Parce que cette même Sixte est à très-peu près moyenne harmonique de la Quarte *fa*, *si* Bémol, formée par la Quinte du Son fondamental & par son Octave. Que si l'on emploie en cette occasion la Note marquée *sol* Dièse plutôt que la Note marquée *la* Bémol, qui semble être le vrai moyen harmonique; c'est non-seulement que cette division nous rejetteroit fort loin du Mode, mais encore que cette même Note *la* Bémol n'est moyenne harmonique qu'en apparence; attendu que la Quarte *fa*; *si* Bémol, est altérée & trop foible d'un Comma; de sorte que le *sol* Dièse, qui a un moindre rapport à *fa*, approche plus du vrai moyen harmonique que *la* Bémol, qui a un plus grand rapport au même *fa*.

Au reste, on doit observer que tous les Sons de cet Accord qui se réunissent ainsi en une Harmonie régulière & simultanée, sont exactement les quatre mêmes Sons fournis ci-devant dans la Série dissonnante Q par les complémens des divisions de la Sextuple harmonique : ce qui ferme, en quelque manière, le cercle harmonieux, & confirme la liaison de toutes les parties du *Systême*.

A l'aide de cette Sixte de tous les autres Sons que la proportion harmonique & l'analogie fournissent dans le Mode mineur, on a un moyen facile de prolonger & varier assez long-temps l'Harmonie sans sortir du Mode, ni même employer aucune vé-

ritable Dissonnance; comme on peut le voir dans l'exemple de Contrepoint donné par M. Tartini & dans lequel il prétend n'avoir employé aucune Dissonnance, si ce n'est la Quarte-&-Quinte finale.

Cette même Sixte superflue a encore des usages plus importans & plus fins dans les Modulations détournées par des passages enharmoniques, en ce qu'elle peut se prendre indifféremment dans la pratique pour la Septième bémolisée par le signe ♭, de laquelle cette Sixte dièsée diffère très-peu dans le calcul & point du tout sur le Clavier. Alors cette Septième ou cette Sixte, toujours consonnante, mais marquée tantôt par Dièse & tantôt par Bémol, selon le Ton d'où l'on sort, & celui où l'on entre, produit dans l'Harmonie d'apparentes & subites métamorphoses, dont, quoique régulières dans ce *Systême*, le Compositeur auroit bien de la peine à rendre raison dans tout autre; comme on peut le voir dans les exemples I, II, III, de la Planche M. sur-tout dans celui marqué ✠, où le *fa* pris pour naturel, & formant une Septième apparente qu'on ne sauve point, n'est au fond qu'une Sixte superflue, formée par un *mi* Dièse sur le *sol* de la Basse; ce qui rentre dans la rigueur des règles. Mais il est superflu de s'étendre sur ces finesses de l'Art, qui n'échappent pas aux grands Harmonistes, & dont les autres ne feroient qu'abuser en les employant mal-à-propos. Il suffit d'avoir montré que tout se tient par quelque côté, & que le vrai *Systême* de la Nature mène aux plus cachés détours de l'Art.

T.

T.

T. Cette lettre s'écrit quelquefois dans les Partitions pour désigner la partie de la Taille, lorsque cette Taille prend la place de la Basse, & qu'elle est écrite sur la même Portée, la Basse gardant le Tacet.

Quelquefois dans les Parties de Symphonies le T signifie *Tous* ou *Tutti*, & est opposé à la Lettre S, ou au mot *Seul* ou *Solo*, qui alors doit nécessairement avoir été écrit auparavant dans la même Partie.

TA, l'une des quatre syllabes avec lesquelles les Grecs solfioient la Musique. (Voyez SOLFIER.)

TABLATURE. Ce mot signifioit autrefois la totalité des signes de la Musique; de sorte que, qui connoissoit bien la Note & pouvoit chanter à livre ouvert, étoit dit savoir la *Tablature*.

Aujourd'hui le mot *Tablature* se restreint à une certaine manière de noter par lettres, qu'on emploie pour les Instrumens à Cordes, qui se touchent avec les doigts, tels que le Luth, la Guitarre, le Cistre, & autrefois le Théorbe & la Viole.

Pour noter en *Tablature*, on tire autant de lignes paralleles que l'Istrument a de Cordes. On écrit ensuite sur ces lignes des lettres de l'alphabet, qui indiquent les diverses positions des doigts sur la Corde de semi-Ton en semi-Ton. La lettre *a* indique la Corde à vide, *b* indique la première position, *c* la seconde, *d* la troisième, &c.

A l'égard des valeurs des Notes, on les marque par des Notes ordinaires de valeurs semblables, toutes placées sur une même ligne, parce que ces Notes ne servent qu'à marquer la valeur & non le Degré. Quand les valeurs sont toujours semblables; c'est-à-dire, que la manière de scander les Notes est la même dans toutes les Mesures, on se contente de la marquer dans la première, & l'on suit.

Voilà tout le mystère de la *Tablature*, lequel achevera de s'éclaircir par l'inspection de la Fig. 4. Pl. M. où j'ai noté le premier Couplet des *Folies d'Espagne* en *Tablature* pour la Guitarre.

Comme les Instrumens pour lesquels on employoit la *Tabla-*

ture sont la plupart hors d'usage, & que, pour ceux dont on joue encore, on a trouvé la Note ordinaire plus commode, la *Tablature* est presqu'entiérement abandonnée, ou ne sert qu'aux premières leçons des écoliers.

TABLEAU. Ce mot s'emploie souvent en Musique pour désigner la réunion de plusieurs objets formant un tout peint par la Musique imitative. *Le* Tableau *de cet Air est bien dessiné*; *ce Chœur fait* Tableau; *cet Opéra est plein de* Tableaux *admirables*.

TACET. Mot latin qu'on emploie dans la Musique pour indiquer le silence d'une Partie. Quand dans le cours d'un morceau de Musique, on veut marquer un silence d'un certain temps, on l'écrit avec des *Bâtons* ou des *Pauses* : (Voyez ces mots.) Mais quand quelque Partie doit garder le silence durant un morceau entier, on exprime cela par le mot *Tacet* écrit dans cette Partie au-dessous du nom de l'Air ou des premières Notes du Chant.

TAILLE, anciennement TENOR, La seconde des quatre Parties de la Musique, en comptant du grave à l'aigu. C'est la Partie qui convient le mieux à la voix d'homme la plus commune; ce qui fait qu'on l'appelle aussi *Voix humaine* par excellence.

La *Taille* se divise quelquefois en deux autres Parties, l'une plus élevée, qu'on appelle *première* ou *haute-Taille*, l'autre plus basse, qu'on appelle *Seconde* ou *basse-Taille*. Cette dernière est en quelque manière une Partie mitoyenne ou commune entre la *Taille* & la Basse, & s'appelle aussi, à cause de cela, *Concordant*. (Voyez PARTIES.)

On n'emploie presque aucun rôle de *Taille* dans les Opéra François : au contraire les Italiens préferent dans les leurs le *Tenor* à la Basse, comme une Voix plus flexible, aussi sonore, & beaucoup moins dure.

TAMBOURIN. Sorte de Danse fort à la mode aujourd'hui sur les Théatres François. L'Air en est très-gai & se bat à deux Temps vifs. Il doit être sautillant & bien cadencé, à l'imitation du Flutet des Provençaux; & la Basse doit refrapper la même Note, à l'imitation du *Tambourin* ou *Galoubé*, dont celui qui joue du Flutet s'accompagne ordinairement.

TASTO SOLO. Ces deux mots Italiens, écrits dans une Basse-continue, & d'ordinaire sous quelque Point-d'Orgue, marquent que

l'Accompagnateur ne doit faire aucun Accord de la main droite; mais seulement frapper de la gauche la Note marquée, & tout au plus son Octave, sans y rien ajouter, attendu qu'il lui seroit presque impossible de deviner & suivre la tournure d'Harmonie ou les Notes de goût que le Compositeur fait passer sur la Basse pendant ce temps-là.

TÉ. L'une des quatre syllabes par lesquelles les Grecs solfioient la Musique. (Voyez SOLFIER.)

TEMPÉRAMENT. Opération par laquelle, au moyen d'une légère altération dans les Intervalles, faisant évanouir la différence de deux Sons voisins, on les confond en un, qui, sans choquer l'oreille, forme les Intervalles respectifs de l'un & de l'autre. Par cette opération, l'on simplifie l'Échelle en diminuant le nombre des Sons nécessaires. Sans le *Tempérament,* au lieu de douze Sons seulement que contient l'Octave, il en faudroit plus de soixante pour moduler dans tous les Tons.

Sur l'Orgue, sur le Clavecin, sur tout autre Instrument à Clavier, il n'y a; & il ne peut guères y avoir d'Intervalle parfaitement d'Accord que la seule Octave. La raison en est que trois Tierces majeures ou quatre Tierces mineures devant faire une Octave juste, celles-ci la passent & les autres n'y arrivent pas. Car $\frac{5}{4} \times \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64} < \frac{125}{64} = \frac{2}{1}$; & $\frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} \times \frac{6}{5} = \frac{1296}{625} > \frac{1296}{628} = \frac{2}{1}$. Ainsi l'on est contraint de renforcer les Tierces majeures & d'affoiblir les mineures, pour que les Octaves & tous les autres Intervalles se correspondent exactement, & que les mêmes touches puissent être employées sous leurs divers rapports. Dans un moment je dirai comment cela se fait.

Cette nécessité ne se fit pas sentir tout d'un coup, on ne la reconnut qu'en perfectionnant le systême musical. Pythagore, qui trouva le premier les rapports des Intervalles harmoniques, prétendoit que ces rapports fussent observés dans toute la rigueur mathématique, sans rien accorder à la tolérance de l'oreille. Cette sévérité pouvoit être bonne pour son temps, où toute l'étendue du systême se bornoit encore à un si petit nombre de Cordes. Mais comme la plupart des Instrumens des Anciens étoient composés de Cordes qui se touchoient à vide, & qu'il leur falloit par conséquent, une Corde pour chaque Son, à mesure que le sys-

tême s'étendit, ils s'apperçurent que la règle de Pithagore, en trop multipliant les Cordes, empêchoit d'en tirer les usages convenables.

Aristoxene, disciple d'Aristote, voyant combien l'exactitude des calculs nuisoit aux progrès de la Musique & à la facilité de l'exécution, prit tout-d'un-coup l'autre extrémité; abandonnant presque entiérement le calcul, il s'en remit au seul jugement de l'oreille, & rejetta comme inutile tout ce que Pythagore avoit établi.

Cela forma dans la Musique deux sectes qui ont long-temps divisé les Grecs, l'un des Aristoxéniens, qui étoient les Musiciens de pratique; l'autre des Pythagoriciens, qui étoient les Philosophes. (Voyez ARISTOXÉNIENS & PYTHAGORICIENS.)

Dans la suite, Ptolomée & Didyme, trouvant, avec raison, que Pythagore & Aristoxene avoient donné dans deux excès également vicieux, & consultant à la fois les sens & la raison, travaillerent chacun de leur côté à la réforme de l'ancien systême diatonique. Mais comme ils ne s'éloignerent pas des principes établis pour la division du Tétracorde, & que reconnoissant enfin la différence du *Ton* majeur au *Ton* mineur, ils n'oserent toucher à celui-ci pour le partager comme l'autre par une Corde chromatique en deux Parties réputées égales; le systême demeura encore long-temps dans un état d'imperfection qui ne permettoit pas d'appercevoir le vrai principe du *Tempérament.*

Enfin vint Guy d'Arezzo qui refondit en quelque manière la Musique, & inventa, dit-on, le Clavecin. Or, il est certain que cet Instrument n'a pu exister non plus que l'Orgue, que l'on n'ait en même temps trouvé le *Tempérament*, sans lequel il est impossible de les accorder, & il est impossible au moins que la première invention ait de beaucoup précédé la seconde, c'est à peu-près tout ce que nous en savons.

Mais quoique la nécessité du *Tempérament* soit connue depuis long-temps, il n'en est pas de même de la meilleure règle à suivre pour le déterminer. Le siècle dernier, qui fut le siècle des découvertes en tout genre, est le premier qui nous ait donné des lumières bien nettes sur ce chapitre. Le P. Mersenne & M. Loulié ont fait des calculs; M. Sauveur a trouvé des divisions qui fournissent tous les *Tempéramens* possibles; enfin, M. Rameau,

après tous les autres, a cru développer le premier la véritable théorie du *Tempérament*, & a même prétendu, sur cette théorie, établir comme neuve une pratique très-ancienne dont je parlerai dans un moment.

J'ai dit qu'il s'agissoit, pour tempérer les Sons du Clavier, de renforcer les Tierces majeures, d'affoiblir les mineures, & de distribuer ces altérations de manière à les rendre moins sensibles qu'il étoit possible. Il faut pour cela répartir sur l'Accord de l'Instrument, & cet Accord se fait ordinairement par Quintes; c'est donc par son effet sur les Quintes que nous avons à considérer le *Tempérament*.

Si l'on accorde bien juste quatre Quintes de suite, comme *ut sol re la mi*, on trouvera que cette quatrième Quinte *mi* fera, avec l'*ut* d'où l'on est parti, une Tierce majeure discordante, & de beaucoup trop forte; & en effet ce *mi*, produit comme Quinte de *la*, n'est pas le même Son qui doit faire la Tierce majeure d'*ut*. En voici la preuve.

Le rapport de la Quinte est $\frac{2}{3}$ ou $\frac{1}{3}$, à cause des Octaves 1 & 2 prises l'une pour l'autre indifféremment. Ainsi la succession des Quintes formant un progression triple, donnera *ut* 1, *sol* 3, *re* 9, *la* 27, & *mi* 81.

Considérons à présent ce *mi* comme Tierce majeure d'*ut*; son rapport est $\frac{4}{5}$ ou $\frac{1}{5}$, 4 n'étant que la double Octave d'1. Si d'Octave en Octave nous rapprochons ce *mi* du précédent, nous trouverons *mi* 5, *mi* 10, *mi* 20, *mi* 40, & *mi* 80. Ainsi la Quinte de *la* étant *mi* 81, & la Tierce majeure d'*ut* étant *mi* 80; ces deux *mi* ne sont pas le même, & leur rapport est $\frac{80}{81}$, qui fait précisément le Comma majeur.

Que si nous poursuivons la progression des Quintes jusqu'à la douzième puissance qui arrive au *si* Dièse, nous trouverons que ce *si* excède l'*ut* dont il devroit faire l'unisson, & qu'il est avec lui dans le rapport de 531441 à 524288, rapport qui donne le Comma de Pythagore. De sorte que par le calcul précédent le *si* Dièse devroit excéder l'*ut* de trois Comma majeurs; & par celui-ci il l'excède seulement du Comma de Pythagore.

Mais il faut que le même Son *mi*, qui fait la Quinte de *la*, serve encore à faire la Tierce majeure d'*ut*; il faut que le même

si Dièse, qui forme la douzième Quinte de ce même *ut*, en fasse aussi l'Octave, & il faut enfin que ces différens Accords concourent à constituer le système général sans multiplier les Cordes. Voilà ce qui s'exécute au moyen du *Tempérament*.

Pour cela 1°. on commence par l'*ut* du milieu du Clavier, & l'on affoiblit les quatre premières Quintes en montant, jusqu'à ce que la quatrième *mi* fasse la Tierce majeure bien juste avec le premier Son *ut*; ce qu'on appelle la première preuve. 2°. En continuant d'accorder par Quintes, dès qu'on est arrivé sur les Dièses, on renforce un peu les Quintes, quoique les Tierces en souffrent, & quand on est arrivé au *sol* Dièse, on s'arrête. Ce *sol* Dièse doit faire, avec le *mi*, une Tierce majeure juste ou du moins souffrable; c'est la seconde preuve. 3°. On reprend l'*ut* & l'on accorde les Quintes au grave; savoir, *fa*, *si* Bémol, &c. foibles d'abord, puis les renforçant par Degrés, c'est-à-dire, affoiblissant les Sons jusqu'à ce qu'on soit parvenu au *re* Bémol, lequel, pris comme *ut* Dièse, doit se trouver d'accord & faire Quinte avec le *sol* Dièse, auquel on s'étoit ci-devant arrêté; c'est la troisième preuve. Les dernières Quintes se trouveront un peu fortes, de même que les Tierces majeures; c'est ce qui rend les Tons majeurs de *si* Bémol & de *mi* Bémol sombres & même un peu durs. Mais cette dureté sera supportable si la Partition est bien faite, & d'ailleurs ces Tierces, par leur situation, sont moins employées que les premières, & ne doivent l'être que par choix.

Les Organistes & les Facteurs regardent ce *Tempérament* comme le plus parfait que l'on puisse employer. En effet, les Tons naturels jouissent par cette méthode de toute la pureté de l'Harmonie, & les Tons transposés, qui forment des modulations moins fréquentes, offrent de grandes ressources au Musicien quand il a besoin d'expressions plus marquées : car il est bon d'observer, dit M. Rameau, que nous recevons des impressions différentes des Intervalles à proportion de leurs différentes altérations. Par exemple, la Tierce majeure, qui nous excite naturellement à la joie, nous imprime jusqu'à des idées de fureur quand elle est trop forte; & la Tierce mineure, qui nous porte à la tendresse & à la douceur, nous attriste lorsqu'elle est trop foible.

Les habiles Musiciens, continue le même Auteur, savent pro-

fiter à propos de ces différens effets des Intervalles, & font valoir, par l'expression qu'ils en tirent, l'altération qu'on y pourroit condamner.

Mais, dans sa *Génération harmonique*, le même M. Rameau tient un tout autre langage. Il se reproche sa condescendance pour l'usage actuel, & détruisant tout ce qu'il avoit établi auparavant, il donne une formule d'onze moyennes proportionnelles entre les deux termes de l'Octave, sur laquelle formule, il veut qu'on règle toute la succession du système chromatique; de sorte que ce système résultant de douze semi-Tons parfaitement égaux, c'est une nécessité que tous les Intervalles semblables qui en seront formés soient aussi parfaitement égaux entr'eux.

Pour la pratique prenez, dit-il, telle touche du Clavecin qu'il vous plaira; accordez-en d'abord la Quinte juste, puis diminuez-la si peu que rien : procédez ainsi d'une Quinte à l'autre, toujours en montant, c'est-à-dire, du grave à l'aigu, jusqu'à la dernière dont le Son aigu aura été le grave de la première; vous pouvez être certain que le Clavecin sera bien d'accord.

Cette méthode que nous propose aujourd'hui M. Rameau, avoit déja été proposée & abandonnée par le fameux Couperin. On la trouve aussi tout au long dans le P. Mersenne, qui en fait Auteur un nommé Gallé, & qui a même pris la peine de calculer les onze moyennes proportionnelles dont M. Rameau nous donne la formule algébrique.

Malgré l'air scientifique de cette formule, il ne paroît pas que la pratique qui en résulte ait été jusqu'ici goûtée des Musiciens ni des Facteurs. Les premiers ne peuvent se résoudre à se priver de l'énergique variété qu'ils trouvent dans les diverses affections des Tons qu'occasionne le *Tempérament* établi. M. Rameau leur dit en vain qu'ils se trompent, que la variété se trouve dans l'entrelacement des Modes ou dans les divers Degrés des Toniques, & nullement dans l'altération des Intervalles; le Musicien répond que l'un n'exclud pas l'autre, qu'il ne se tient pas convaincu par une assertion, & que les diverses affections des Tons ne sont nullement proportionnelles aux différens Degrés de leurs finales. Car, disent-ils, quoiqu'il n'y ait qu'un semi-Ton de distance entre la finale de *re* & celle de *mi* Bémol, comme entre la finale de *la*

& celle de *si* Bémol; cependant la même Musique nous affectera très-différemment en A *la mi re* qu'en B *fa*, & en D *sol re* qu'en E *la fa*; & l'oreille attentive du Musicien ne s'y trompera jamais, quand même le Ton général seroit haussé ou baissé d'un semi-Ton & plus; preuve évidente que la variété vient d'ailleurs que de la simple différente élévation de la Tonique.

A l'égard des Facteurs, ils trouvent qu'un Clavecin accordé de cette manière n'est point aussi bien d'accord que l'assure M. Rameau. Les Tierces majeures leur paroissent dures & choquantes, & quand on leur dit qu'ils n'ont qu'à se faire à l'altération des Tierces comme ils s'étoient faits ci-devant à celle des Quintes, ils répliquent qu'ils ne conçoivent pas comment l'Orgue pourra se faire à supprimer les battemens qu'on y entend par cette manière de l'accorder, ou comment l'oreille cessera d'en être offensée. Puisque par la nature des Consonnances la Quinte peut être plus altérée que la Tierce sans choquer l'oreille & sans faire des battemens, n'est-il pas convenable de jetter l'altération du côté où elle est le moins choquante, & de laisser plus justes, par préférence, les Intervalles qu'on ne peut altérer sans les rendre discordans?

Le P. Mersenne assuroit qu'on disoit de son temps que les premiers qui pratiquerent sur le Clavier les semi-Tons, qu'il appelle *feintes*, accorderent d'abord toutes les Quintes à-peu-près selon l'Accord égal proposé par M. Rameau; mais que leur oreille ne pouvant souffrir la discordance des Tierces majeures nécessairement trop fortes, ils tempérerent l'Accord en affoiblissant les premières Quintes pour baisser les Tierces majeures. Il paroît donc que s'accoutumer à cette manière d'Accord n'est pas, pour une oreille exercée & sensible, une habitude aisée à prendre.

Au reste, je ne puis m'empêcher de rappeller ici ce que j'ai dit au mot CONSONNANCE, sur la raison du plaisir que les Consonnances font à l'oreille, tirée de la simplicité des rapports. Le rapport d'une Quinte tempérée selon la méthode de M. Rameau est celui-ci $\frac{\sqrt[4]{80}^{\,3} \times \sqrt[4]{81}}{120}$. Ce rapport cependant plaît à l'oreille; je demande si c'est par sa simplicité?

TEMPS. Mesure du Son, quant a la durée.

Une succession de Sons, quelque bien dirigée qu'elle puisse être

être dans sa marche, dans ses Degrés du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, ne produit, pour ainsi dire, que des effets indéterminés. Ce sont les durées relatives & proportionnelles de ces mêmes Sons qui fixent le vrai caractère d'une Musique, & lui donne sa plus grande énergie. Le *Temps* est l'ame du Chant; les Airs dont la mesure est lente, nous attristent naturellement; mais un Air gai, vif & bien cadencé nous excite à la joie & à la peine les pieds peuvent-ils se retenir de danser. Otez la Mesure, détruisez la proportion du *Temps*, les mêmes Airs que cette proportion vous rendoit agréables, restés sans charme & sans force, deviendront incapables de plaire & d'intéresser. Le *Temps*, au contraire, a sa force en lui-même; elle dépend de lui seul, & peut subsister sans la diversité des Sons. Le Tambour nous en offre un exemple, grossier toutefois & très-imparfait, parce que le Son ne s'y peut soutenir.

On considère le *Temps* en Musique, ou par rapport au mouvement général d'un Air, &, dans ce sens, on dit qu'il est lent ou vîte; (voyez MESURE, MOUVEMENT.) ou selon les parties aliquotes de chaque Mesure, parties qui se marquent par des mouvemens de la main ou du pied, & qu'on appelle particuliérement des *Temps*; ou enfin la valeur propre de chaque Note. (Voyez VALEUR DES NOTES.)

J'ai suffisamment parlé, au mot *Rhythme*, des *Temps* de la Musique Grecque; il me reste à parler ici des *Temps* de la Musique Moderne.

Nos anciens Musiciens ne reconnoissoient que deux espèces de Mesures ou de *Temps*; l'une à trois *Temps*, qu'ils appelloient Mesure parfaite; l'autre à deux, qu'ils traitoient de Mesure imparfaite, & ils appelloient *Temps*, *Modes* ou *Prolations*, les signes qu'ils ajoutoient à la Clef pour déterminer l'une ou l'autre de ces Mesures. Ces signes ne servoient pas à cet unique usage comme ils font aujourd'hui; mais ils fixoient aussi la valeur rélative des Notes, comme on a déja pu voir aux mots *Mode* & *Prolation*, par rapport à la Maxime, à la Longue & à la semi-Brève. A l'égard de la Brève, la manière de la diviser étoit ce qu'ils appelloient plus précisément *Temps*, & ce *Temps* étoit parfait ou imparfait.

Quand le *Temps* étoient parfait, la Brève ou Quarrée valoit trois Rondes ou semi-Brèves; & ils indiquoit cela par un cercle entier, barré ou non barré, & quelquefois encore par ce chiffre composé $\frac{3}{2}$.

Quand le *Temps* étoit imparfait, la Brève ne valoit que deux Rondes; & cela se marquoit par un demi-cercle ou C. Quelquefois ils tournoient le C à rebours; & cela marquoit une diminution de moitié sur la valeur de chaque Note. Nous indiquons aujourd'hui la même chose en barrant le C, ₵. Quelques-uns ont aussi appellé *Temps mineur* cette Mesure de C barré où les Notes ne durent que la moitié de leur ordinaire, & *Temps majeur* celle du C plein ou de la Mesure ordinaire à quatre *Temps*.

Nous avons bien retenu la Mesure triple des anciens de même que la double; mais par la plus étrange bizarrerie de leurs deux manières de diviser les Notes, nous n'avons retenu que la sous-double, quoique nous n'ayons pas moins besoin de l'autre; de sorte que, pour diviser une Mesure ou un *Temps* en trois parties égales, les signes nous manquent, & à peine sait-on comment s'y prendre. Il faut recourir au chiffre 3 & à d'autres expédiens qui montrent l'insuffisance des signes. (Voyez Triple.)

Nous avons ajouté aux anciennes Musiques une combinaison de *Temps*, qui est la Mesure à quatre; mais comme elle se peut toujours résoudre en deux Mesures à deux, on peut dire que nous n'avons absolument que deux *Temps* & trois *Temps* pour parties aliquotes de toutes nos différentes Mesures.

Il y a autant de différentes valeurs de *Temps* qu'il y a de sortes de Mesures & de modifications de Mouvement. Mais quand une fois la Mesure & le Mouvement sont déterminés, toutes les Mesures doivent être parfaitement égales, & tous les *Temps* de chaque Mesure parfaitement égaux entr'eux. Or, pour rendre sensible cette égalité, on frappe chaque Mesure & l'on marque chaque *Temps* par un mouvement de la main ou du pied, & sur ces mouvemens on règle exactement les différentes valeurs des Notes, selon le caractère de la Mesure. C'est une chose étonnante de voir avec quelle précision l'on vient à bout, à l'aide d'un peu d'habitude, de marquer & de suivre tous les *Temps* avec une si parfaite égalité, qu'il n'y a point de pendule qui surpasse en

justesse la main ou le pied d'un bon Musicien, & qu'enfin le sentiment seul de cette égalité suffit pour le guider & supplée à tout mouvement sensible; en sorte que dans le Concert chacun suit la même Mesure avec la dernière précision, sans qu'un autre la marque & sans la marquer soi-même.

Des divers *Temps* d'une Mesure, il y en a de plus sensibles, de plus marqués que d'autres, quoique de valeurs égales. Le *Temps* qui marque davantage s'appelle *Temps fort*; celui qui marque moins s'appelle *Temps foible* : c'est ce que M. Rameau, dans son *Traité d'Harmonie*, appelle *Temps bon* & *Temps mauvais*. Les *Temps* forts sont, le premier dans la Mesure à deux *Temps*; le premier & le troisième, dans les Mesures à trois & quatre. A l'égard du second *Temps*, il est toujours foible dans toutes les Mesures, & il en est de même du quatrième dans la Mesure à quatre *Temps*.

Si l'on subdivise chaque *Temps* en deux autres parties égales, qu'on peut encore appeller *Temps* ou *demi Temps*, on aura derechef *Temps fort* pour la première moitié, *Temps foible* pour la seconde, & il n'y a point de partie d'un *Temps* qu'on ne puisse subdiviser de la même manière. Toute Note qui commence sur le *Temps foible* & finit sur le *Temps fort* est une Note à *contre-Temps*; & parce qu'elle heurte & choque en quelque façon la Mesure, on l'appelle *Syncope*. (Voyez SYNCOPE.)

Ces observations sont nécessaires pour apprendre à bien traiter les Dissonnances. Car toute Dissonnance bien préparée doit l'être sur le *Temps* foible, & frappé sur le *Temps* fort; excepté cependant dans des suites de Cadences évitées où cette règle, quoiqu'applicable à la première Dissonnance, ne l'est pas également aux autres. (Voyez DISSONNANCE, PRÉPARER.)

TENDREMENT. Cet adverbe écrit à la tête d'un Air, indique un Mouvement lent & doux, des Sons filés gracieusement & animés d'une expression tendre & touchante. Les Italiens se servent du mot *Amoroso* pour exprimer à-peu-près la même chose : mais le caractère de l'*Amoroso* a plus d'accent, & respire je ne sais quoi de moins fade & de plus passionné.

TENEDIUS. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

TENEUR. *s. f.* Terme de Plain-Chant qui marque dans la Psalmodie de la partie qui règne depuis la fin de l'Intonation jusqu'à la Médiation, & depuis la Médiation jusqu'à la Terminaison. Cette *Teneur*, qu'on peut appeller la Dominante de la Psalmodie, est presque toujours sur le même Ton.

TENOR. (Voyez TAILLE.) Dans les commencemens du Contre-point, on donnoit le nom de *Tenor* à la Partie la plus basse.

TENUE. *s. f.* Son soutenu par une Partie durant deux ou plusieurs Mesures, tandis que d'autres Parties travaillent. (Voyez MESURE, TRAVAILLER.) Il arrive quelquefois, mais rarement, que toutes les Parties font des *Tenues* à la fois; & alors il ne faut pas que la *Tenue* soit si longue que le sentiment de la Mesure s'y laisse oublier.

TÊTE. La *Tête* ou le corps d'une Note est cette partie qui en détermine la position, & à laquelle tient la Queue quand elle en a une. (Voyez QUEUE.)

Avant l'invention de l'imprimerie les Notes n'avoient que des *Têtes* noires : car la plupart des Notes étant quarrées, il eût été trop long de les faire blanches en écrivant. Dans l'impression l'on forma des *Têtes* de Notes blanches, c'est-à-dire, vide dans le milieu. Aujourd'hui les unes & les autres sont en usage, & tout le reste égal; une *Tête* blanche marque toujours une valeur double de celle d'une *Tête* noire. (Voyez NOTES, VALEUR DES NOTES.)

TÉTRACORDE. *s. m.* C'étoit, dans la Musique ancienne, un ordre ou systême particulier de Sons dont les Cordes extrêmes sonnoient la Quarte. Ce systême s'appelloit *Tétracorde*, parce que les Sons qui le composoient, étoient ordinairement au nombre de quatre; ce qui pourtant n'étoit pas toujours vrai.

Nicomaque, au rapport de Boece, dit que la Musique dans sa première simplicité n'avoit que quatre Sons ou Cordes dont les deux extrêmes sonnoient le Diapason entr'elles, tandis que les deux moyennes distantes d'un *Ton* l'un de l'autre, sonnoient chacune la Quarte avec l'extrême dont elle étoit la plus proche, & la Quinte avec celle dont elle étoit la plus éloignée. Il appelle cela le *Tétracorde* de Mercure, du nom de celui qu'on en disoit l'inventeur.

Boece dit encore qu'après l'addition des trois Cordes faites par différens Auteurs, Lychaon Samien en ajouta une huitième qu'il plaça entre la Trite & la Paramèse, qui étoient auparavant la même Corde ; ce qui rendit l'Octacorde complet & composé de deux *Tétracordes* disjoints, de conjoints qu'ils étoient auparavant dans l'Eptacorde.

J'ai consulté l'ouvrage de Nicomaque, & il me semble qu'il ne dit point cela. Il dit au contraire que Pythagore ayant remarqué que bien que le Son moyen des deux *Tétracordes* conjoints sonnât la Consonance de la Quarte avec chacun des extrêmes, ces extrêmes comparés entr'eux étoient toutefois dissonnans : il inséra entre les deux *Tétracordes* une huitième Corde, qui, les divisant par un *Ton* d'Intervalle, substitua le Diapason ou l'Octave à la Septième entre leurs extrêmes & produisit encore une nouvelle Consonnance entre chacune des deux Cordes moyennes & l'extrême qui lui étoit opposée.

Sur la manière dont se fit cette addition, Nicomaque & Boece sont tous deux également embrouillés, & non contens de se contredire entr'eux, chacun d'eux se contredit encore lui-même. (Voyez SYSTÈME, TRITE, PARAMÈSE.)

Si l'on avoit égard à ce que disent Boece & d'autres plus anciens écrivains, on ne pourroit donner de bornes fixes à l'étendue du *Tétracorde* : mais soit que l'on compte ou que l'on pèse les voix, on trouvera que la définition la plus exacte est celle du vieux Bacchius, & c'est aussi celle que j'ai préférée.

En effet, cet Intervalle de Quarte est essentiel au *Tétracorde*; c'est pourquoi les Sons extrêmes qui forment cet Intervalle sont appellés *immuables* ou *fixes* par les Anciens, au lieu qu'ils appellent *mobiles* ou *changeans* les Sons moyens, parce qu'ils peuvent s'accorder de plusieurs manières.

Au contraire le nombre de quatre Cordes d'où le *Tétracorde* pris son nom, lui est si essentiel, qu'on voit, dans l'ancienne Musique, des *Tétracordes* qui n'en avoient que trois. Tels furent, durant un temps, les *Tétracordes* enharmoniques. Tel étoit, selon Meibomius, le second *Tétracorde* du systême ancien, avant qu'on y eût inséré une nouvelle Corde.

Quant au premier *Tétracorde*, il étoit certainement complet

avant Pythagore, ainsi qu'on le voit dans le Pythagoricien Nicomaque; ce qui n'empêche pas M. Rameau d'affirmer que, selon le rapport unanime, Pythagore trouva le Ton, le Diton, le semi-Ton, & que du tout il forma le *Tétracorde* diatonique; (notez que cela feroit un Pentacorde :) au lieu de dire que Pythagore trouva seulement les raisons de ces Intervalles, lesquels, selon un rapport plus unanime, étoient connus long-temps avant lui.

Les *Tetracordes* ne resterent pas long-temps bornés au nombre de deux; il s'en forma bientôt un troisième, puis un quatrième; nombre auquel le systême des Grecs demeura fixé.

Tous ces *Tétracordes* étoient conjoints; c'est-à-dire, que la dernière Corde du premier servoit toujours de première Corde au second, & ainsi de suite, excepté un seul lieu à l'aigu ou au grave du troisième *Tétracorde*, où il y avoit *Disjonction*, laquelle (voyez ce mot.) mettoit un Ton d'Intervalle entre la plus haute Corde du *Tétracorde* inférieur & la plus basse du *Tétracorde* supérieur. (Voyez SYNAPHE, DIAZEUXIS.) Or, comme cette disjonction du troisième *Tétracorde* se faisoit tantôt avec le second, tantôt avec le quatrième, cela fit approprier à ce troisième *Tétracorde* un nom particulier pour chacun de ces deux cas. De sorte que, quoiqu'il n'y eût proprement que quatre *Tétracordes*, il y avoit pourtant cinq dénominations. (Voyez *Pl.* H. *Fig.* 2.)

Voici les noms de ces *Tétracordes*. Le plus grave des quatre, & qui se trouvoit placé un Ton au-dessus de la Corde Proslambanomène, s'appelloit le *Tétracorde-Hypaton*, ou des principales; le second en montant, lequel étoit toujours conjoint au premier, s'appelloit le *Tétracorde-Méson*, ou des moyennes; le troisième, quand il étoit conjoint au second & séparé du quatrième, s'appelloit le *Tétracorde-Synnéménon*, ou des Conjointes; mais quand il étoit séparé du second & conjoint au quatrième, alors ce troisième *Tétracorde* prenoit le nom de *Diézeugménon*, ou des Divisées. Enfin, le quatrième s'appelloit le *Tétracorde-Hyperboléon*, ou des excellentes. L'Arétin ajouta à ce systême un cinquième *Tétracorde* que Meibomius prétend qu'il ne fit que rétablir. Quoi qu'il en soit, les systêmes particuliers des *Tétracordes* firent place à celui de l'Octave qui les fournit tous.

Les deux Cordes extrêmes de chacun de ces *Tétracordes* étoient

appellées *immuables*, parce que leur Accord ne changeoit jamais; mais ils contenoient aussi chacun deux Cordes moyennes, qui, bien qu'accordées semblablement dans tous les *Tétracordes*, étoient pourtant sujettes, comme je l'ai dit, à être haussées ou baissées, selon le Genre & même selon l'espèce du Genre; ce qui se faisoit dans tous les *Tétracordes* également : c'est pour cela que ces Cordes étoient appellées *mobiles*.

Il y avoit six espèces principales d'Accords, selon les Aristoxéniens; savoir, deux pour le Genre diatonique, trois pour le Chromatique, & une seulement pour l'Enharmonique. (Voyez ces mots) Ptolomée réduit ces six espèces à cinq. (Voyez *Pl.* M. *Fig.* 5.)

Ces diverses espèces ramenées à la pratique la plus commune, n'en formoient que trois, une par Genre.

I. L'Accord diatonique ordinaire du *Tétracorde* formoit trois Intervalles, dont le premier étoit toujours d'un semi-Ton, & les deux autres d'un Ton chacun, de cette manière : *mi*, *fa*, *sol*, *la*.

Pour le Genre Chromatique, il falloit baisser d'un semi-Ton la troisième Corde, & l'on avoit deux semi-Tons consécutifs, puis une Tierce mineure : *mi*, *fa*, *fa* Dièse, *la*.

Enfin, pour le Genre Enharmonique, il falloit baisser les deux Cordes au milieu, jusqu'à ce qu'on eût deux quarts de Ton consécutifs, puis une Tierce majeure : *Mi*, *mi* demi Dièse, *fa*, *la*; ce qui donnoit entre le *mi* Dièse & le *fa* un véritable Intervalle enharmonique.

Les Cordes semblables, quoiqu'elles se solfiassent par les mêmes syllabes, ne portoient pas les mêmes noms dans tous les *Tétracordes*, mais elles avoient dans les *Tétracordes* graves des dénominations différentes de celles qu'elles avoient dans les *Tétracordes* aigus. On trouvera toutes ces différentes dénominations dans la Figure 2 de la Planche H.

Les Cordes homologues, considérées comme telles, portoient des noms génériques qui exprimoient le rapport de leur position dans leurs *Tétracordes* respectifs : ainsi l'on donnoit le nom de *Barypycni* aux premiers Sons de l'Intervalle serré; c'est-à-dire, au Son le plus grave de chaque *Tétracorde*, de *Mésopycni* aux seconds ou moyens, d'*Oxypycni* aux troisièmes ou aigus, & d'*Apycni* à

ceux qui ne touchoient d'aucun côté aux Intervalles serrés. (Voyez SYSTÊME.)

Cette division du systême des Grecs par *Tétracordes* semblables, comme nous divisons le nôtre par Octaves semblablement divisées, prouve, ce me semble, que ce systême n'avoit été produit par aucun sentiment d'Harmonie, mais qu'ils avoient tâché d'y rendre par des Intervalles plus serrés les inflexions de voix que leur langue sonore & harmonieuse donnoit à leur récitation soutenue, & sur-tout à celle de leur Poésie, qui d'abord fut un véritable Chant; de sorte que la Musique n'étoit alors que l'Accent de la parole & ne devint un Art séparé qu'après un long trait de temps. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'ils bornoient leurs divisions primitives à quatre Cordes, dont toutes les autres n'étoient que de Répliques, & qu'ils ne regardoient tous les autres *Tétracordes* que comme autant de répétitions du premier. D'où je conclus qu'il n'y a pas plus d'analogie entre leur systême & le nôtre qu'entre un *Tétracorde* & une Octave, & que la marche fondamentale à notre mode, que nous donnons pour base à leur systême, ne s'y rapporte en aucune façon.

1. Parce qu'un *Tétracorde* formoit pour eux un tout aussi complet que le forme pour nous une Octave.

2. Parce qu'ils n'avoient que quatre syllabes pour solfier, au lieu que nous en avons sept.

3. Parce que leurs *Tétracordes* étoient conjoints ou disjoints à volonté : ce qui marquoit leur entière indépendance respective.

4. Enfin, parce que les divisions y étoient exactement semblables dans chaque Genre, & se pratiquoient dans le même Mode ; ce qui ne pouvoit se faire dans nos idées par aucune Modulation véritablement harmonique.

TÉTRADIAPASON. C'est le nom Grec de la quadruple Octave, qu'on appelle aussi Vingt-neuvieme. Les Grecs ne connoissoient que le nom de cet Intervalle; car leur systême de Musique n'y arrivoit pas. [Voyez SYSTÊME.]

TÉTRATONON. C'est le nom Grec d'un Intervalle de quatre Tons, qu'on appelle aujourd'hui *Quinte-superflue*. (Voyez QUINTE.)

TEXTE. C'est le Poëme, ou ce sont les paroles qu'on met en Musique

ſique. Mais ce mot eſt vieilli dans ce ſens, & l'on ne dit plus le *Texte* chez les Muſiciens; on dit les paroles. [Voyez PAROLES.]

THÈ. L'une des quatre ſyllabes dont les Grecs ſe ſervoient pour ſolfier. [Voyez SOLFIER.]

THÉSIS. *ſ. f.* Abbaiſſement ou poſition. C'eſt ainſi qu'on appelloit autrefois le Temps fort ou le frappé de la Meſure.

THO. L'une des quatre ſyllabes dont les Grecs ſe ſervoient pour ſolfier. (Voyez SOLFIER.)

TIERCE. La dernière des Conſonnances ſimples & directes dans l'ordre de leur génération, & la premiere des deux Conſonnances imparfaites. (Voyez CONSONNANCE.) Comme les Grecs ne l'admettoient pas pour Conſonnante, elle n'avoit point, parmi eux, de nom générique; mais elle prenoit ſeulement le nom de l'Intervalle plus ou moins grand, dont elle étoit formée. Nous l'appellons *Tierce*, parce que ſon Intervalle eſt toujours compoſé de deux Degrés ou de trois Sons diatoniques. A ne conſidérer les *Tierces* que dans ce dernier ſens, c'eſt-à-dire, par leurs Degrés on en trouve de quatre ſortes; deux Conſonnantes & deux Diſſonnantes.

Les Conſonnantes ſont : 1°. La *Tierce majeure*, que les Grecs appelloient *Diton*, compoſée de deux Tons, comme d'*ut* à *mi*. Son rapport eſt de 4 à 5. 2°. La *Tierce mineure* appellée par les Grecs *Hémiditon*, & compoſée d'un Ton & demi, comme *mi ſol*. Son rapport eſt de 5 à 6.

Les *Tierces* diſſonnantes ſont : 1°. La *Tierce* diminuée, compoſée de deux ſemi-Tons majeurs, comme *ſi re* Bémol, dont le rapport eſt de 125 à 144. 2°. La *Tierce* ſuperflue, compoſée de deux Tons & demi, comme *fa la* Dièſe : ſon rapport eſt de 96 à 125.

Ce dernier Intervalle ne pouvant avoir lieu dans un même Mode, ne s'emploie jamais, ni dans la Harmonie, ni dans la Mélodie. Les Italiens pratiquent quelquefois, dans le Chant, la *Tierce* diminuée, mais elle n'a lieu dans aucune Harmonie; & voilà pourquoi l'Accord de Sixte ſuperflue ne ſe renverſe pas.

Les *Tierces* conſonnantes ſont l'ame de l'Harmonie, ſur-tout la *Tierce* majeure, qui eſt ſonore & brillante : la *Tierce* mineure eſt plus tendre & plus triſte; elle a beaucoup de douceur quand

l'Intervalle en est redoublé; c'est-à-dire, qu'elle fait la Dixième. En général les *Tierces* veulent être portées dans le haut; dans le bas elles sont sourdes & peu harmonieuses : c'est pourquoi jamais *Duo* de Basses n'a fait un bon effet.

Nos anciens Musiciens avoient, sur les *Tierces*, des loix presqu'aussi sévères que sur les Quintes. Il étoit défendu d'en faire deux de suite, même d'espèces différentes, sur-tout par mouvemens semblables. Aujourd'hui qu'on a généralisé par les bonnes loix du Mode les règles particulières des Accords, on fait sans faute, par mouvemens semblables ou contraires par Degrés conjoints ou disjoints, autant de *Tierces* majeures ou mineures consécutives que la Modulation en peut comporter, & l'on a des *Duo* fort agréables qui, du commencement à la fin, ne procedent que par *Tierces*.

Quoique la *Tierce* entre dans la plupart des Accords, elle ne donne son nom à aucun, si ce n'est à celui que quelques-uns appellent Accord de *Tierce-Quarte*, & que nous connoissons plus communément sous le nom de Petite-Sixte. (Voyez ACCORD, SIXTE.)

TIERCE *de Picardie.* Les Musiciens appellent ainsi, par plaisanterie, la *Tierce* majeure donnée, au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau composé en Mode mineur. Comme l'Accord parfait majeur est plus harmonieux que le mineur, on se faisoit autrefois une loi de finir toujours sur ce premier; mais cette finale, bien qu'harmonieuse, avoit quelque chose de niais & de mal-chantant qui l'a fait abandonner. On finit toujours aujourd'hui par l'Accord qui convient au Mode de la pièce, si ce n'est lorsqu'on veut passer du mineur au majeur; car alors la finale du premier Mode porte élégamment la *Tierce* majeure pour annoncer le second.

Tierce de Picardie; parce que l'usage de cette finale est resté plus long-temps dans la Musique d'Église, &, par conséquent en Picardie, où il y a Musique dans un grand nombre de Cathédrales, & d'autres Églises.

TIRADE. *s. f.* Lorsque deux Notes sont séparées par un Intervalle disjoint, & qu'on remplit cet Intervalle de toutes ses Notes diatoniques, cela s'appelle une *Tirade*. La *Tirade* differe de la Fusée, en ce que les Sons intermédiaires qui lient les deux extré-

mités de la Fuſée ſont très-rapides, & ne ſont pas ſenſibles dans la Meſure au lieu que ceux de la *Tirade*, ayant une valeur ſenſible, peuvent être lents & même inégaux.

Les Anciens nommoient en Grec ἀγωγὴ, & en latin *ductus* ce que nous appellons aujourd'hui *Tirade*; & ils en diſtinguoient de trois ſortes. 1°. Si les Sons ſe ſuivoient en montant, ils appelloient cela εὐθεῖα, *ductus rectus*. 2°. S'ils ſe ſuivoient en deſcendant, c'étoit ἀνακάμπτουσα, *ductus revertens*. 3°. Que ſi, après avoir monté par Bémol, ils redeſcendoient par Béquarre, ou réciproquement; cela s'appelloit περιφερὴς, *ductus circumcurrens*. (Voyez EUTHIA, ANACAMPTOS, PÉRIPHÈRES.)

On auroit beaucoup à faire aujourd'hui que la Muſique eſt ſi travaillée, ſi l'on vouloit donner des noms à tous ſes différens paſſages.

TON. Ce mot a pluſieurs ſens en Muſique.

1°. Il ſe prend d'abord pour un Intervalle qui caractériſe le ſyſtême & le Genre Diatonique. Dans cette acception il y deux ſortes de *Tons*; ſavoir, le *Ton majeur*, dont le rapport eſt de 8 à 9, & qui réſulte de la différence de la Quarte à la Quinte; & le *Ton mineur*, dont le rapport eſt de 9 à 10, & qui réſulte de la différence de la Tierce mineure à la Quarte.

La génération du *Ton* majeur & celle du *Ton* mineur ſe trouvent également à la deuxième Quinte *re* commençant par *ut* : car la quantité dont ce *re* ſurpaſſe l'Octave du premier *ut* eſt juſtement dans de rapport 8 à 9, & celle dont ce même *re*, eſt ſurpaſſé par *mi*, Tierce majeure de cette Octave, eſt dans le rapport de 9 à 10.

2°. On appelle *Ton* le degré d'élevation que prennent les Voix ou ſur lequel ſont montés les Inſtrumens, pour exécuter la Muſique. C'eſt en ce ſens qu'on dit, dans un Concert, que le *Ton* eſt trop haut ou trop bas. Dans les Égliſes il y a le *Ton* du Chœur pour le Plain-Chant. Il y a, pour la Muſique, *Ton* de Chapelle & *Ton* d'Opéra. Ce dernier n'a rien de fixe; mais en France il eſt ordinairement plus bas que l'autre.

3°. On donne encore le même nom à un Inſtrument qui ſert à donner le *Ton* de l'Accord à tout un Orcheſtre. Cet Inſtrument, que quelques-uns appellent auſſi Choriſte, eſt un ſifflet, qui, au moyen d'une eſpèce de piſton gradué, par lequel on allonge ou raccourcit le tuyau à volonté, donne toujours à-peu-

près le même Son sous la même division. Mais cet à-peu-près, qui dépend des variations de l'air, empêche qu'on ne puisse s'assurer d'un Son fixe qui soit toujours exactement le même. Peut-être, depuis qu'il existe de la Musique, n'a-t-on jamais concerté deux fois sur le même *Ton*. M. Diderot a donné, dans ses principes d'Acoustique, les moyens de fixer le *Ton* avec beaucoup plus de précision, en remédiant aux effets des variations de l'air.

4°. Enfin, *Ton* se prend pour une règle de Modulation relative à une Note ou Corde principale qu'on appelle *Tonique*. (Voyez TONIQUE.)

Sur les *Tons* des anciens. (Voyez MODE.)

Comme notre Système moderne est composé de douze Cordes ou Sons différens, chacun de ces Sons peut servir de fondement à un *Ton*, c'est-à-dire, en être la Tonique. Ce sont déja douze *Tons*; & comme le Mode majeur & le Mode mineur sont applicables à chaque *Ton*, ce sont vingt-quatre Modulations dont notre Musique est susceptible sur ces douze *Tons*. (Voyez MODULATION.)

Ces *Tons* différent entr'eux par les divers degrés d'élevation entre le grave & l'aigu qu'occupent les Toniques. Ils différent encore par les diverses altérations des Sons & des Intervalles produites en chaque *Ton* par le Tempérament; de sorte que, sur un Clavecin bien d'accord, une oreille exercée reconnoît sans peine un *Ton* quelconque dont on lui fait entendre la Modulation; & ces *Tons* se reconnoissent également sur des Clavecins accordés plus haut ou plus bas les uns que les autres : ce qui montre que cette connoissance vient du moins autant des diverses modifications que chaque *Ton* reçoit de l'Accord total, que du degré d'élévation que la Tonique occupe dans le Clavier.

De-là naît une source de variétés & de beautés dans la Modulation. De-là naît une diversité & une énergie admirable dans l'expression. De-là naît enfin la faculté d'exciter des sentimens différens avec des Accords semblables frappés en différens *Tons*. Faut-il du majestueux, du grave? L'F *ut fa*, & les *Tons* majeurs par Bémol l'exprimeront noblement. Faut-il du gai, du brillant? Prenez A *mi la*, D *la re*, les *Tons* majeurs par Dièses. Faut-il du touchant, du tendre? Prenez les *Tons* mineurs par Bémol. C

ſol ut mineur porte la tendreſſe dans l'ame; F *ut fa* mineur va juſqu'au lugubre & à la douleur. En un mot, chaque *Ton*, chaque Mode a ſon expreſſion propre qu'il faut ſavoir connoître, & c'eſt-là un des moyens qui rendent un habile Compoſiteur maître, en quelque manière, des affections de ceux qui l'écoutent : c'eſt une eſpèce d'équivalent aux Modes anciens, quoique fort éloigné de leur variété & de leur énergie.

C'eſt pourtant de cette agréable & riche diverſité que M. Rameau voudroit priver la Muſique en ramenant une égalité & une monotonie entière dans l'Harmonie de chaque Mode, par ſa règle ou Tempérament; règle déja ſi ſouvent propoſée & abandonnée avant lui. Selon cet Auteur, toute l'Harmonie en ſeroit plus parfaite. Il eſt certain, cependant, qu'on ne peut rien gagner en ceci d'un côté, qu'on ne perde autant de l'autre; & quand on ſuppoſeroit, (ce qui n'eſt pas,) que l'Harmonie en général en ſeroit plus pure; cela dédommageroit-il de ce qu'on y perdroit du côté de l'expreſſion? (Voyez TEMPÉRAMENT.)

TON DU QUART. C'eſt ainſi que les Organiſtes & Muſiciens d'Égliſe ont appellé le Plagal du Mode mineur qui s'arrête & finit ſur la Dominante au lieu de tomber ſur la Tonique. Ce nom de *Ton du Quart* lui vient de ce que telle eſt ſpécialement la Modulation du quatrième *Ton* dans le Plain-Chant.

TONS DE L'ÉGLISE. Ce ſont des manières de Moduler le Plain-Chant ſur telle ou telle finale priſe dans le nombre preſcrit, en ſuivant certaines règles admiſes dans toutes les Égliſes où l'on pratique le Chant Grégorien.

On compte huit *Tons* réguliers, dont quatre authentiques ou principaux, & quatre Plagaux ou Collatéraux. On appelle *Tons* authentiques ceux où la Tonique occupe à-peu-près le plus bas Degré du Chant; mais ſi le Chant deſcend juſqu'à trois Degrés plus bas que la Tonique, alors le *Ton* eſt Plagal.

Les quatre *Tons* authentiques ont leurs finales à un Degré l'une de l'autre ſelon l'ordre de ces quatre Notes, *re mi fa ſol*. Ainſi le premier de ces *Tons* répondant au Mode Dorien des Grecs, le ſecond répond au Phrygien, le troiſième à l'Éolien, (& non pas au Lydien, comme diſent les Symphoniaſtes.) & le dernier au Mixolydien. C'eſt Saint Mirocler, Évêque de Milan, ou, ſelon

d'autres, Saint Ambroise, qui, vers l'an 370, choisit ces quatre *Tons* pour en composer le Chant de l'Église de Milan; & c'est, à ce qu'on dit, le choix & l'approbation de ces deux Évêques, qui ont fait donner à ces quatre *Tons* le nom d'Authentiques.

Comme les Sons, employés dans ces quatre *Tons*, n'occupoient pas tout le Disdiapason ou les quinze Cordes de l'ancien Système, Saint Grégoire forma le projet de les employer tous par l'addition de quatre nouveaux *Tons* qu'on appelle Plagaux, lesquels ayant les mêmes Diapasons que les précédens, mais leur finale plus élevée d'une Quarte, reviennent proprement à l'Hyper-Dorien, à l'Hyper-Phrygien, à l'Hyper-Éolien, & à l'Hyper-Mixolydien. D'autres attribuent à Gui d'Arezzo l'invention de ce dernier.

C'est de-là que les quatre *Tons* Authentiques ont chacun un Plagal pour collatéral ou supplément; de sorte qu'après le premier *Ton*, qui est Authentique, vient le second *Ton*, qui est un Plagal; le troisième Authentique, le quatrième Plagal, & ainsi de suite. Ce qui fait que les Modes ou *Tons* Authentiques s'appellent aussi impairs, & les Plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'ordre des *Tons*.

Le discernement des *Tons* Authentiques ou Plagaux est indispensable à celui qui donne le *Ton* du Chœur; car si le Chant est dans un *Ton* Plagal, il doit prendre la finale à-peu-près dans le *medium* de la Voix; & si le *Ton* est Authentique, il doit la prendre dans le bas. Faute de cette observation, l'on expose les Voix à se forcer ou à n'être pas entendues.

Il y a encore des *Tons* qu'on appelle *mixtes*, c'est-à-dire, mêlés de l'Authente & du Plagal, ou qui sont en partie principaux, & en partie collatéraux; on les appelle aussi *Tons* ou Modes communs. En ces cas, le nom numéral ou la dénomination du *Ton* se prend de celui des deux qui domine, ou qui se fait sentir le plus, sur-tout à la fin de la Pièce.

Quelquefois on fait dans un *Ton* des transpositions à la Quinte: ainsi, au lieu de *re* dans le premier *Ton*, l'on aura *la* pour la finale, *si* pour *mi*, *ut* pour *fa*, & ainsi de suite. Mais si l'ordre & la Modulation ne change pas, le *Ton* ne change pas non plus, quoique, pour la commodité des Voix, la finale soit transposée. Ce sont des observations à faire pour le Chantre ou l'Organiste qui donne l'Intonation.

Pour approprier, autant qu'il est possible, l'étendue de tous ces *Tons* à celle d'une seule Voix, les Organistes ont cherché les *Tons* de la Musique les plus correspondans à ceux-là. Voici ceux qu'ils ont établis.

Premier Ton.	*Re* mineur.
Second Ton.	*Sol* mineur.
Troisième Ton. . . .	*La* mineur ou *Sol*.
Quatrième Ton. . . .	*La* mineur, finissant sur la Dominante.
Cinquième Ton. . . .	*Ut* majeur ou *Re*.
Sixième Ton.	*Fa* majeur.
Septième Ton.	*Re* majeur.
Huitième Ton. . . .	*Sol* majeur, en faisant sentir le Ton d'*Ut*.

On auroit pu réduire ces huit *Tons* encore à une moindre étendue, en mettant à l'Unisson la plus haute Note de chaque *Ton*, ou, si l'on veut, celle qu'on rebat le plus, & qui s'appelle, en terme de Plain-Chant, *Dominante* : mais comme on n'a pas trouvé que l'étendue de tous ces *Tons* ainsi réglé excédât celle de la voix humaine, on n'a pas jugé à propos de diminuer encore cette étendue par des Transpositions plus difficiles & moins harmonieuses que celles qui sont en usage.

Au reste, les *Tons de l'Église* ne sont point asservis aux loix des *Tons* de la Musique; il n'y est point question de Médiante ni de Note sensible, le Mode y est peu déterminé, & on y laisse les semi-Tons où ils se trouvent dans l'ordre naturel de l'Échelle; pourvu seulement qu'ils ne produisent ni Triton, ni Fausse-Quinte sur la Tonique.

TONIQUE. *s. f.* Nom de la Corde principale sur laquelle le Ton est établi. Tous les Airs finissent communément par cette Note, sur-tout à la Basse. C'est l'espèce de Tierce que porte la *Tonique*, qui détermine le Mode. Ainsi l'on peut composer dans les deux Modes sur la même *Tonique*. Enfin, les Musiciens reconnoissent cette propriété dans la *Tonique*, que l'Accord parfait n'appartient rigoureusement qu'à elle seule lorsqu'on frappe cet

Accord sur une autre Note, ou quelque Dissonnance est sous-entendue, ou cette Note devient *Tonique* pour le moment.

Par la méthode des transpositions, la *Tonique* porte le nom d'*ut* en Mode majeur, & de *la* en Mode mineur. (Voyez TON, MODE, GAMME, SOLFIER, TRANSPOSITION, CLEFS TRANSPOSÉES.)

Tonique est aussi le nom donné par Aristoxene à l'une des trois espèces de Genre Chromatique dont il explique les divisions, & qui est le Chromatique ordinaire des Grecs, procédant par deux semi-Tons consécutifs, puis une Tierce mineure. (Voy. GENRES.)

Tonique est quelquefois adjectif. On dit Corde *tonique*, Note *tonique*, Accord *tonique*, Écho *tonique*, &c.

TOUS, & en Italiens TUTTI. Ce mot s'écrit souvent dans les Parties de Symphonie d'un Concerto, après cet autre mot *Seul*, ou *Solo*, qui marque un Récit. Le mot *Tous* indique le lieu où finit ce Récit, & où reprend tout l'Orchestre.

TRAIT. Terme de Plain-Chant, marquant la Psalmodie d'un Pseaume ou de quelques versets de Pseaume, traînée ou allongée sur un Air lugubre qu'on substitue en quelques occasions aux Chants joyeux de l'*Alleluia* & des proses. Le Chant des *Traits* doit être composé dans le second ou dans le huitième Ton; les autres n'y sont pas propres.

TRAIT, *tractus*, est aussi le nom d'une ancienne figure de Note appellée autrement *Plique*. (Voyez PLIQUE.)

TRANSITION. *s. f.* C'est, dans le Chant, une manière d'adoucir le saut d'un Intervalle disjoint en insérant des Sons diatoniques entre ceux qui forment cet Intervalle. La *Transition* est proprement une Tirade non notée : quelquefois aussi elle n'est qu'un Port-de-Voix, quand il s'agit seulement de rendre plus doux le passage d'un Degré diatonique. Ainsi, pour passer de l'*ut* au *re* avec plus de douceur, la *Transition* se prend sur l'*ut*.

Transition, dans l'Harmonie, est une marche fondamentale propre à changer de Genre ou de Ton d'une manière sensible, régulière, & quelquefois par des intermédiaires. Ainsi, dans le Genre diatonique, quand la Basse marche de manière à exiger, dans les Parties, le passage d'un semi-Ton mineur, c'est une *Transition* chromatique. (Voyez CHROMATIQUE.) Que si l'on passe d'un Ton

Ton dans un autre à la faveur d'un Accord de Septième diminué, c'est une *Transition* enharmonique. (Voyez ENHARMONIQUE.)

TRANSLATION. C'est, dans nos vieilles Musiques, le transport de la signification d'un Point à une Note séparée par d'autres Notes de ce même Point. (Voyez POINT.)

TRANSPOSER. *v. a. & n.* Ce mot a plusieurs sens en Musique.

On *Transpose* en exécutant, lorsqu'on transpose une Pièce de Musique dans un autre Ton que celui où elle est écrite. (Voyez TRANSPOSITION.)

On *Transpose* en écrivant, lorsqu'on Note une Pièce de Musique dans un autre Ton que celui où elle a été composée. Ce qui oblige non-seulement à changer la Position de toutes les Notes dans le même rapport, mais encore à armer la Clef différemment selon les règles prescrites à l'article *Clef transposée*.

Enfin l'on *transpose* en solfiant, lorsque, sans avoir égard au nom naturel des Notes, on leur en donne de relatifs au Ton, au Mode dans lequel on chante. (Voyez SOLFIER.)

TRANSPOSITION. Changement par lequel on transporte un Air ou une Pièce de Musique d'un Ton à un autre.

Comme il n'y a que deux Modes dans notre Musique, composer en tel ou tel Ton, n'est autre chose que fixer sur telle ou telle Tonique, celui de ces deux Modes qu'on a choisi. Mais comme l'ordre des Sons ne se trouve pas naturellement disposé sur toutes les Toniques, comme il devroit l'être pour y pouvoir établir un même Mode, on corrige ces différences par le moyen des Dièses ou des Bémols dont on arme la Clef, & qui transporte les deux semi-Tons de la place où ils étoient, à celle où ils doivent être pour le Mode & le Ton dont il s'agit. (Voyez CLEF TRANSPOSÉE.)

Quand on veut donc transposer dans un Ton un Air composé dans un autre, il s'agit premiérement d'en élever ou abaisser la Tonique & toutes les Notes d'un ou de plusieurs Degrés, selon le Ton que l'on a choisi, puis d'armer la Clef comme l'exige l'analogie de ce nouveau Ton. Tout cela est égal pour les Voix: car en appellant toujours *ut* la Tonique du Mode majeur, & le *la* celle du Mode mineur, elles suivent toutes les affections du Mode, sans même y songer. [Voyez SOLFIER.] Mais ce n'est

pas pour un Symphonifte une attention légère de jouer dans un Ton ce qui eft noté dans un autre; car, quoiqu'il fe guide par les Notes qu'il a fous les yeux, il faut que fes doigts en fonnent de toutes différentes, & qu'il les altère tout différemment felon la différente manière dont la Clef doit être armée pour le Ton noté, & pour le Ton tranfpofé; de forte que fouvent il doit faire des Dièfes où il voit des Bémols, & *vice versâ*, &c.

C'eft, ce me femble, un grand avantage du Syftême de l'Auteur de ce Dictionnaire de rendre la Mufique notée également propre à tous les Tons en changeant une feule lettre. Cela fait qu'en quelque Ton qu'on tranfpofe, les Inftrumens qui exécutent, n'ont d'autre difficulté que celle de jouer la Note, fans avoir jamais l'embarras de la *Tranfpofition*. (Voyez NOTES.)

TRAVAILLER. *v. n.* On dit qu'une Partie *travaille* quand elle fait beaucoup de Notes & de Diminutions, tandis que d'autres Parties font des Tenues & marchent plus pofément.

TREIZIÈME. Intervalle qui forme l'Octave de la Sixte ou la Sixte de l'Octave. Cet Intervalle s'appelle *Treizième*, parce qu'il eft formé de douze Degrés diatoniques, c'eft-à-dire, de treize Sons.

TREMBLEMENT. *f. m.* Agrément du Chant que les Italiens appellent *Trillo*, & qu'on défigne plus fouvent en François par le mot *Cadence.* [Voyez CADENCE.]

On employoit auffi jadis le terme de *Tremblement*, en Italien *Tremolo*, pour avertir ceux qui jouoient des Inftrumens à Archet, de battre plufieurs fois la Note du même coup d'Archet, comme pour imiter le *Tremblant* de l'Orgue. Le nom ni la chofe ne font plus en ufage aujourd'hui.

TRIADE HARMONIQUE. *f. f.* Ce terme en Mufique a deux fens différens. Dans le calcul, c'eft la proportion harmonique; dans la pratique, c'eft l'Accord parfait majeur qui réfulte de cette même proportion, & qui eft compofée d'un Son fondamental, de fa Tierce majeure, & de fa Quinte.

Triade, parce qu'elle eft compofée de trois termes.

Harmonique, parce qu'elle eft dans la proportion harmonique, & qu'elle eft la fource de toute Harmonie.

TRIHEMITON. C'eft le nom que donnoient les Grecs à l'Inter-

valle que nous appellons Tierce mineure; ils l'appelloient aussi quelquefois *Hémiditon*. [Voyez HEMI ou SEMI.]

TRILL ou Tremblement. [Voyez CADENCE.]

TRIMELES. Sorte de Nome pour les Flûtes dans l'ancienne Musique des Grecs.

TRIMERES. Nome qui s'exécutoit en trois Modes consécutifs, savoir; le Phrygien, le Dorien, & le Lydien. Les uns attribuent l'invention de ce Nome composé à Sacadas Argien, & d'autres à Clonas Thégéate.

TRIO. En Italien *Terzetto*. Musique à trois Parties principales ou récitantes. Cette espèce de composition passe pour la plus excellente, & doit être aussi la plus régulière de toutes. Outre les règles générales du Contre-point, il y en a pour le *Trio* de plus rigoureuses dont la parfaite observation tend à produire la plus agréable de toutes les Harmonies. Ces règles découlent toutes de ce principe, que l'Accord parfait étant composé de trois Sons différens, il faut dans chaque Accord, pour remplir l'Harmonie, distribuer ces trois Sons, autant qu'il se peut, aux trois Parties du *Trio*. A l'égard des Dissonnances, comme on ne les doit jamais doubler, & que leur Accord est composé de plus de trois Sons; c'est encore une plus grande nécessité de les diversifier, & de bien choisir, outre la Dissonnance, les Sons qui doivent, par préférence, l'accompagner.

De-là, ces diverses règles, de ne passer aucun Accord sans y faire entendre la Tierce ou la Sixte, par conséquent d'éviter de frapper à la fois la Quinte & l'Octave, ou la Quarte & la Quinte; de ne pratiquer l'Octave qu'avec beaucoup de précaution, & de n'en jamais sonner deux de suite, même entre différentes Parties; d'éviter la Quarte autant qu'il se peut: car toutes les Parties d'un *Trio*, prises deux à deux, doivent former des Duo parfaits. De-là, en un mot, toutes ces petites règles de détail qu'on pratique même sans les avoir apprises, quand on en sait bien le principe.

Comme toutes ces règles sont incompatibles avec l'unité de Mélodie, & qu'on n'entendit jamais *Trio* régulier & harmonieux avoir un Chant déterminé & sensible dans l'exécution, il s'ensuit que le *Trio* rigoureux est un mauvais genre de Musique. Aussi ces règles si sévères sont-elles depuis long-temps abolies en Ita-

sie, où l'on ne reconnoît jamais pour bonne une Musique qui ne chante point, quelque harmonieuse d'ailleurs qu'elle puisse être, & quelque peine qu'elle ait coûté à composer.

On doit se rappeler ce que j'ai dit au mot *Duo*. Ces termes *Duo* & *Trio* s'entendent seulement des Parties principales & obligées, & l'on n'y comprend ni les Accompagnemens, ni les remplissages. De sorte qu'une Musique à quatre ou cinq Parties, peut n'être pourtant qu'un *Trio*.

Les François, qui aiment beaucoup la multiplication des Parties, attendu qu'ils trouvent plus aisément des Accords que des Chants, non contens des difficultés du *Trio* ordinaire, ont encore imaginé ce qu'ils appellent *Double-Trio*, dont les Parties sont doublées & toutes obligées; ils ont un *Double-Trio* du Sieur Duché, qui passe pour un Chef-d'œuvre d'Harmonie.

TRIPLE. *adj.* Genre de Mesure dans laquelle les Mesures, les Temps, ou les aliquotes des Temps se divisent en trois parties égales.

On peut réduire à deux classes générales ce nombre infini de Mesures *Triples*, dont Bononcini, Lorenzo Penna, & Brossard après eux, ont surchargé, l'un son *Musico pratico*, l'autre ses *Alberi Musicali*, & le troisième son Dictionnaire. Ces deux Classes sont la Mesure ternaire ou à trois Temps, & la Mesure binaire dont les Temps sont divisés en raison sous-triple.

Nos anciens Musiciens regardoient la Mesure à trois Temps comme beaucoup plus excellente que la binaire, & lui donnoient, à cause de cela, le nom de *Mode parfait*. Nous avons expliqué aux mots *Mode*, *Temps*, *Prolation*, les différens signes dont ils se servoient pour indiquer ces Mesures, selon les diverses valeurs des Notes qui les remplissoient; mais quelles que fussent ces Notes, dès que la Mesure étoit *Triple* ou parfaite, il y avoit toujours une espèce de Note qui, même sans Point, remplissoit exactement une Mesure, & se subdivisoit en trois autres Notes égales, une pour chaque Temps. Ainsi dans la *Triple parfaite*, la Brève ou Quarrée valoit, non deux, mais trois semi-Brèves ou Rondes; & ainsi des autres espèces de Mesures *Triples*. Il y avoit pourtant un cas d'exception; c'étoit lorsque cette Brève étoit immédiatement précédée ou suivie d'une semi-Brève; car alors les deux

ensemble ne faisant qu'une Mesure juste, dont la semi-Brève valoit un Temps, c'étoit une nécessité que la Brève n'en valût que deux ; & ainsi des autres Mesures.

C'est ainsi que se formoient les Temps de la Mesure *Triple* : mais quant aux subdivisions de ces mêmes Temps, elles se faisoient toujours selon la raison sous-double, & je ne connois point d'ancienne Musique où les Temps soient divisés en raison *sous-triple*.

Les Modernes ont aussi plusieurs Mesures à trois Temps, de différentes valeurs, dont la plus simple se marque par un trois, & se remplit d'une Blanche pointée, faisant une Noire pour chaque Temps. Toutes les autres sont des Mesures appellées doubles, à cause que leur signe est composé de deux Chiffres (Voyez MESURE.)

La seconde espèce de *Triple* est celle qui se rapporte, non au nombre des Temps de la Mesure, mais à la division de chaque Temps en raison sous-triple. Cette Mesure est, comme je viens de le dire, de moderne invention & se subdivise en deux espèces, Mesure à deux Temps & Mesure à trois Temps, dont celles-ci peuvent être considérées comme des Mesures doublement *Triples* ; savoir, 1°. par les trois Temps de la Mesure, & 2°. par les trois parties égales de chaque Temps. Les *Triples* de cette derniere espèce s'expriment toutes en Mesures doubles.

Voici une récapitulation de toutes les Mesures *Triples* en usage aujourd'hui. Celles que j'ai marquées d'une étoile ne sont plus guères usitées.

I. *Triples* de la première espèce ; c'est-à-dire, dont la Mesure est à trois Temps, & chaque Temps divisé en raison sous-double.

	*3	3	3	3	*3
*3.	1	2	4	8	16

II *Triples* de la deuxième espèce ; c'est-à-dire, dont la Mesure est à deux Temps, & chaque Temps divisé en raison sous-*triple*.

*6	6	6	12	*12
2	4	8	8	16

Ces deux dernières Mesures se battent à quatre Temps.

III. *Triples* compoſées ; c'eſt-à-dire, dont la Meſure eſt à trois Temps, & chaque Temps encore diviſé en trois parties égales.

*9 9 *9
4 8 16

Toutes ces Meſures *Triples* ſe réduiſent encore plus ſimplement à trois eſpèces, en ne comptant pour telles que celles qui ſe battent à trois Temps ; ſavoir, la *Triple* de Blanches, qui contient une Blanche par Temps & ſe marque ainſi .

La *Triple* de Noires, qui contient une Noire par Temps, & ſe marque ainſi $\frac{3}{4}$.

Et la *Triple* de Croches, qui contient une Croche par Temps ou une Noire pointée par Meſure, & ſe marque ainſi $\frac{3}{8}$.

Voyez au commencement de la Planche B des exemples de ces diverſes Meſures *Triples*.

TRIPLÉ. *adj.* Un Intervalle *Triplé* eſt celui qui eſt porté à la triple-Octave. (Voyez INTERVALLE.)

TRIPLUM. C'eſt le nom qu'on donnoit à la Partie la plus aiguë dans les commencemens du Contre-Point.

TRITE. *ſ. f.* C'étoit, en comptant de l'aigu au grave, comme faiſoient les Anciens, la troiſième Corde du Tétracorde, c'eſt-à-dire, la ſeconde, en comptant du grave à l'aigu. Comme il y avoit cinq différens Tétracordes, il auroit dû y avoir autant de *Trites*; mais ce nom n'étoit en uſage que dans les trois Tétracordes aigus. Pour les deux graves, (Voyez PARHYPATE.)

Ainſi il y avoit *Trite* Hyperboléon, *Trite* Diézeugménon, & *Trite* Synnéménon. (Voyez SYSTÊME, TÉTRACORDE.)

Boece dit que, le ſyſtême n'étant encore compoſé que de deux Tétracordes conjoints, on donna le nom de *Trite* à la cinquième Corde qu'on appelloit auſſi *Paramèſe*; c'eſt-à-dire, à la ſeconde Corde en montant du ſecond Tétracorde ; mais que Lychaon Samien ayant inſéré une nouvelle Corde entre la Sixième ou *Paranete*, & la *Trite*, celle-ci garda le ſeul nom de *Trite* & perdit celui de *Paramèſe*, qui fut donné à cette nouvelle Corde. Ce n'eſt pas-là tout-à-fait ce que dit Boece ; mais c'eſt ainſi qu'il faut l'expliquer pour l'entendre.

TRITON. Intervalle diſſonnant compoſé de trois Tons, deux ma-

jeurs & un mineur, & qu'on peut appeller *Quarte superflue.* (Voyez QUARTE.) Cet Intervalle est égal, sur le Clavier, à celui de la fausse-Quinte : cependant les rapports numériques n'en sont pas égaux, celui du *Triton* n'étant que de 32 à 45 ; ce qui vient de ce qu'aux Intervalles égaux, de part & d'autre, le *Triton* n'a de plus qu'un *Ton* majeur, au lieu de deux semi-Tons majeurs qu'a la fausse-Quinte. (Voyez FAUSSE-QUINTE.)

Mais la plus considérable différence de la fausse-Quinte & du *Triton* est que celui-ci est une Dissonnance majeure que les Parties sauvent, en s'éloignant; & l'autre une Dissonnance mineure que les Parties sauvent, en s'approchant.

L'Accord du *Triton* n'est qu'un renversement de l'Accord sensible dont la Dissonnance est portée à la Basse. D'où il suit que cet Accord ne doit se placer que sur la quatrième Note du Ton, qu'il doit s'accompagner de Seconde & de Sixte, & se sauver de la Sixte. (Voyez SAUVER.)

TYMBRE. On appelle ainsi, par métaphore, cette qualité du Son par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moëlleux. Les Sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la Flûte & du Luth; les Sons éclatans sont sujets à l'aigreur, comme ceux de la Vielle ou du Hautbois. Il y a même des Instrumens, tels que le Clavecin, qui sont à la fois sourds & aigres; & c'est le plus mauvais *Tymbre.* Le beau *Tymbre* est celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel est le *Tymbre* du Violon. (Voyez SON.)

V.

V. Cette lettre majuscule sert à indiquer les Parties du Violon, & quand elle est double VV, elle marque que le premier & le second sont à l'Unisson.

VALEUR DES NOTES. Outre la position des Notes, qui en marque le Ton, elles ont toutes quelque figure déterminée qui en marque la durée ou le Temps, c'est-à-dire, qui détermine la *Valeur* de la Note.

C'est à Jean de Muris qu'on attribue l'invention de ces figures vers l'an 1330 : car les Grecs n'avoient point d'autre *Valeur de Notes* que la quantité des syllabes, ce qui seul prouveroit qu'ils n'avoient pas de Musique purement instrumentale. Cependant le P. Mersenne, qui avoit lu les ouvrages de Muris, assure n'y avoir rien vu qui pût confirmer cette opinion, &, après en avoir lu moi-même la plus grande partie, je n'ai pas été plus heureux que lui. De plus, l'examen des manuscrits du quatorzième siècle, qui sont à la Bibliothèque du Roi, ne porte point à juger que les diverses figures de Notes qu'on y trouve, fussent de si nouvelle institution. Enfin, c'est une chose difficile à croire, que durant trois cens ans & plus, qui se sont écoulés entre Guy Aretin & Jean de Muris, la Musique ait été totalement privée du Rhythme & de la Mesure, qui en font l'ame & le principal agrément.

Quoi qu'il en soit, il est certain que les différentes *Valeur des Notes* sont de fort ancienne invention. J'en trouve, dès les premiers temps, de cinq sortes de figures, sans compter la Ligature & le Point. Ces cinq sont, la Maxime, la Longue, la Brève, la semi-Brève, & la Minime. [*Pl.* D. *Fig. 8.*] Toutes ces différentes Notes sont noires dans le manuscrit de Guillaume de Machault; ce n'est que depuis l'invention de l'Imprimerie qu'on s'est avisé de les faire blanches, &, ajoutant de nouvelles Notes, de distinguer les *Valeurs*, par la couleur aussi-bien que par la figure.

Les Notes, quoique figurées de même, n'avoient pas toujours la même *Valeur*. Quelquefois la Maxime valoit deux Longues,

ou la Longue deux Brèves; quelquefois elle en valoit trois : cela dépendoit du Mode; [Voyez MODE.] Il en étoit de même de la Brève, par rapport à la ſemi-brève, & cela dépendoit du Temps; [Voyez TEMPS.] de même enfin de la ſemi-Brève, par rapport à la Minime; & cela dépendoit de la Prolation. (Voyez PROLATION.)

Il y avoit donc Longue double, Longue parfaite; Longue imparfaite, Brève parfaite, Brève altérée, ſemi-Brève majeure, & ſemi-Brève mineure : ſept différentes *Valeurs* auxquelles répondent quatre figures ſeulement, ſans compter la Maxime ni la Minime, Notes de plus moderne invention. (*Voyez ces divers mots.*) Il y avoit encore beaucoup d'autres manières de modifier les différentes *Valeurs de ces Notes*, par le Point, par la Ligature, & par la poſition de la Queue. (Voyez LIGATURE, PLIQUE, POINT.)

Les figures qu'on ajouta dans la ſuite à ces cinq ou ſix premières, furent la Noire, la Croche, la double-Croche, la triple & même la quadruple-Croche; ce qui feroit onze figures en tout : mais dès qu'on eût pris l'uſage de ſéparer les Meſures par des barres, on abandonna toutes les figures de Notes qui valoient pluſieurs Meſures, comme la Maxime, qui en valoit huit; la longue, qui en valoit quatre; & la Brève ou quarrée, qui en valoit deux.

La ſemi-Brève ou Ronde, qui vaut une Meſure entière, eſt la plus longue *Valeur de Notes* demeurée en uſage, & ſur laquelle on a déterminé les *Valeurs* de toutes les autres Notes, & comme la meſure binaire, qui avoit paſſé long-temps pour moins parfaite que la ternaire, prit enfin le deſſus & ſervit de baſe à toutes les autres Meſures; de même la diviſion ſous-double l'emporta ſur la ſous-triple qui avoit auſſi paſſé pour plus parfaite; la Ronde ne valut plus quelquefois trois Blanches, mais deux ſeulement; la Blanche deux Noires, la Noire deux Croches, & ainſi de ſuite juſqu'à la quadruple-Croche, ſi ce n'eſt dans les cas d'exception où la diviſion ſous-triple fut conſervée, & indiquée par le chiffre 3 placé au-deſſus ou au-deſſous des Notes. (Voy. *Pl.* F. *Fig. 8. & 9.* les Valeurs *& les figures de toutes ces différentes eſpèces de Notes.*)

Les Ligatures furent aussi abolies en même temps, du moins quant aux changemens qu'elles produisoient dans les *Valeurs des Notes*. Les Queues, de quelque manière qu'elles fussent placées, n'eurent plus qu'un sens fixe & toujours le même; & enfin la signification du Point fut aussi toujours bornée à la moitié de la Note qui est immédiatement avant lui. Tel est l'état où les figures des Notes ont été mises, quant à la *Valeur*, & où elles sont actuellement. Les silences équivalens sont expliqués à l'article Silence.

L'Auteur de la Dissertation sur la Musique moderne trouve tout cela fort mal imaginé. J'ai dit au mot Note, quelques-unes des raisons qu'il allegue.

VARIATIONS. On entend sous ce nom toutes les manières de broder & doubler un Air, soit par des Diminutions, soit par des passages ou autres agrémens qui ornent & figurent cet Air. A quelque degré qu'on multiplie & charge les *Variations*, il faut toujours qu'à travers ces broderies on reconnoisse le fond de l'Air que l'on appelle *le simple*, & il faut en même temps que le caractère de chaque *Variation* soit marqué par des différences qui soutiennent l'attention & préviennent l'ennui.

Les Symphonistes font souvent des *Variations* impromptu ou supposées telles; mais plus souvent on les note. Les divers couplets des Folies d'Espagne, sont autant de *Variations* notées; on en trouve souvent dans les Chaconnes Françoises, & dans de petits Airs Italiens pour le Violon ou le Violoncelle. Tout Paris est allé admirer, au Concert spirituel, les *Variations* des Sieurs Guignons & Mondonville, & plus récemment des Sieurs Guignon & Gaviniès, sur des Airs du Pont-Neuf qui n'avoient d'autre mérite que d'être ainsi *variés* par les plus habiles Violons de France.

VAUDEVILLE. Sorte de Chanson à couplets, qui roule ordinairement sur des sujets badins ou satyriques. On fait remonter l'origine de ce petit Poëme jusqu'au règne de Charlemagne : mais, selon la plus commune opinion, il fut inventé par un certain Basselin, Foulon de Vire en Normandie; & comme, pour danser sur ces Chants, on s'assembloit dans le Val de Vire, ils furent appellés, dit-on, Vaux-de-Vire, puis par corruption *Vaudevilles*.

L'Air des *Vaudevilles* est communément peu musical. Comme

on n'y fait attention qu'aux paroles, l'Air ne sert qu'à rendre la récitation un peu plus appuyée ; du reste on n'y sent pour l'ordinaire ni goût, ni Chant, ni Mesure. Le *Vaudeville* appartient exclusivement aux François, & ils en ont de très-piquans & de très-plaisans.

VENTRE. Point du milieu de la vibration d'une Corde sonore, où, par cette vibration, elle s'écarte le plus de la ligne de repos. (Voyez NŒUD.)

VIBRATION. *s. f.* Le corps sonore en action sort de son état de repos, par des ébranlemens légers; mais sensibles, fréquens & successifs, dont chacun s'appelle une *Vibration*. Ces *Vibrations*, communiquées à l'Air, portent à l'oreille, par ce véhicule, la sensation du Son; & ce Son est grave ou aigu, selon que les *Vibrations* sont plus ou moins fréquentes dans le même temps. (Voyez SON.)

VICARIER. *v. n.* Mot familier par lequel les Musiciens d'Église expriment ce que font ceux d'entre eux qui courent de Ville en Ville, & de Cathédrale en Cathédrale, pour attraper quelques rétributions, & vivre aux dépens des Maîtres de Musique qui sont sur leur route.

VIDE. Corde à *vide*, ou Corde à *jour*; c'est sur les Instrumens à manche, tels que la Viole ou le Violon, le son qu'on tire de la Corde dans toute sa longueur, depuis le sillet jusqu'au chevalet, sans y placer aucun doigt.

Le Son des *Cordes à vide* est non-seulement plus grave, mais plus résonnant & plus plein que quand on y pose quelque doigt; ce qui vient de la mollesse du doigt qui gêne & intercepte le jeu des vibrations. Cette différence fait que les bons Joueurs de Violon évitent de toucher les *Cordes à vide* pour ôter cette inégalité du Tymbre qui fait un mauvais effet, quand elle n'est pas dispensée à propos. Cette manière d'exécuter exige des positions recherchées, qui augmentent la difficulté du jeu. Mais aussi quand on en a une fois acquis l'habitude, on est vraiment maître de son Instrument, & dans les Tons les plus difficiles, l'exécution marche alors comme dans les plus aisés.

VIF, *vivement*. En Italien *Vivace* : ce mot marque un Mouvement gai, prompt, animé ; une exécution hardie & pleine de feu.

VILLANELLE. *f. f.* Sorte de Danſe ruſtique dont l'Air doit être gai, marqué, d'une Meſure très-ſenſible. Le fond de cet Air eſt ordinairement un Couplet aſſez ſimple, ſur lequel on fait enſuite des Doubles ou Variations. (Voyez DOUBLE, VARIATIONS.)

VIOLE. *f. f.* C'eſt ainſi qu'on appelle, dans la Muſique Italienne, cette Partie de rempliſſage qu'on appelle, dans la Muſique Françoiſe, Quinte ou Taille; car les François doublent ſouvent cette Partie, c'eſt-à-dire, en font deux pour une; ce que ne font jamais les Italiens. La *Viole* ſert à lier les Deſſus aux Baſſes, & à remplir, d'une manière harmonieuſe, le trop grand vide qui reſteroit entre deux. C'eſt pourquoi la *Viole* eſt toujours néceſſaire pour l'Accord du tout, même quand elle ne fait que jouer la Baſſe à l'Octave, comme il arrive ſouvent dans la Muſique Italienne.

VIOLON. Symphoniſte qui joue du *Violon* dans un Orcheſtre. Les *Violons* ſe diviſent ordinairement en premiers, qui jouent le premier Deſſus; & ſeconds, qui jouent le ſecond Deſſus : chacune des deux Parties a ſon chef ou guide qui s'appelle auſſi le premier; ſavoir, le premier des premiers, & le premier des ſeconds. Le premier des premiers *Violons*, s'appelle auſſi *premier Violon* tout court; il eſt le Chef de tout l'Orcheſtre : c'eſt lui qui donne l'Accord, qui guide tous les Symphoniſtes, qui les remet quand ils manquent, & ſur lequel ils doivent tous ſe régler.

VIRGULE. C'eſt ainſi que nos anciens Muſiciens appelloient cette partie de la Note, qu'on a depuis appellée la Queue. (Voyez QUEUE.)

VITE. En Italien *Preſto*. Ce mot, à la tête d'un Air, indique le plus prompt de tous les Mouvemens; & il n'a, après lui, que ſon ſuperlatif *Preſtiſſimo*, ou *Preſto aſſai*, *très-Vîte.*

VIVACE. [Voyez VIF.]

UNISSON. *f. m.* Union de deux Sons qui font au même Degré; dont l'un n'eſt ni plus grave ni plus aigu que l'autre, & dont l'Intervalle étant nul, ne donne qu'un rapport d'égalité.

Si deux Cordes ſont de même matière, égales en longueur, en groſſeur, & également tendues, elles ſeront à l'*Uniſſon*. Mais il eſt faux de dire que deux Sons à l'*Uniſſon* ſe confondent ſi parfaitement, & aient une telle identité que l'oreille ne puiſſe les

diſtinguer : car ils peuvent différer de beaucoup quant au Tymbre & quant au degré de force. Une Cloche peut être à l'*Uniſſon* d'une Corde de Guitarre, une Vielle à l'*Uniſſon* d'une Flûte, & l'on n'en confondra point les Sons.

Le zéro n'eſt pas un nombre, ni l'*Uniſſon* un Intervalle; mais l'*Uniſſon* eſt à la ſérie des Intervalles, ce qu'eſt le zéro à la ſérie des nombres; c'eſt le terme d'où ils partent, c'eſt le point de leur commencement.

Ce qui conſtitue l'*Uniſſon*, c'eſt l'égalité du nombre des Vibrations faites en temps égaux par deux Sons. Dès qu'il y a inégalité entre les nombres de ces vibrations, il y a Intervalle entre les Sons qui les donnent. (Voyez CORDE, VIBRATION.)

On s'eſt beaucoup tourmenté pour ſavoir ſi l'*Uniſſon* étoit une Conſonnance. Ariſtote prétend que non, Muris aſſure que ſi, & le P. Merſenne ſe range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot *Conſonnance*, je ne vois pas quelle diſpute il peut y avoir là-deſſus. Si l'on n'entend par ce mot *Conſonnance* qu'une union de deux Sons agréable à l'oreille, l'*Uniſſon* ſera Conſonnance aſſurément ; mais ſi l'on y ajoute de plus une différence du grave à l'aigu, il eſt clair qu'il ne le ſera pas.

Une queſtion plus importante, eſt de ſavoir quel eſt le plus agréable à l'oreille de l'*Uniſſon* ou d'un Intervalle conſonnant, tel, par exemple, que l'Octave ou la Quinte. Tous ceux qui ont l'oreille exercée à l'Harmonie, préferent l'Accord des Conſonnances à l'identité de l'*Uniſſon* ; mais tous ceux qui, ſans habitude de l'Harmonie, n'ont, ſi j'oſe parler ainſi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire : l'*Uniſſon* ſeul leur plaît, ou tout au plus l'Octave ; tout autre Intervalle leur paroît diſcordant : d'où il s'enſuivroit, ce me ſemble, que l'Harmonie la plus naturelle, & par conſéquent la meilleure, eſt à l'*Uniſſon*. (Voyez HARMONIE.)

C'eſt une obſervation connue de tous les Muſiciens, que celle du frémiſſement & de la réſonnance d'une Corde, au Son d'une autre Corde montée à l'*Uniſſon* de la première, ou même à ſon Octave, ou même à l'Octave de ſa Quinte, &c.

Voici comme on explique ce phénomène.

Le Son d'une Corde A met l'Air en mouvement. Si une autre

Corde B se trouve dans la sphère du mouvement de cet Air, il agira sur elle. Chaque Corde n'est susceptible, dans un temps donné, que d'un certain nombre de Vibrations. Si les Vibrations, dont la Corde B est susceptible, sont égales en nombre à celles de la Corde A, l'air ébranlé par l'une agissant sur l'autre, & la trouvant disposée à un mouvement semblable à celui qu'il a reçu, le lui communique. Les deux Cordes marchant ainsi de pas égal, toutes les impulsions que l'air reçoit de la Corde A, & qu'il communique à la Corde B, sont coïncidentes avec les vibrations de cette Corde, & par conséquent augmenteront son mouvement loin de le contrarier : ce mouvement, ainsi successivement augmenté, ira bientôt jusqu'à un frémissement sensible. Alors la Corde B rendra du Son ; car toute Corde sonore qui frémit, sonne ; & ce son sera nécessairement à l'*Unisson* de celui de la Corde A.

Par la même raison, l'Octave aiguë frémira & résonnera aussi, mais moins fortement que l'*Unisson* ; parce que la coïncidence des Vibrations, & par conséquent l'impulsion de l'air, y est moins fréquente de la moitié : elle l'est encore moins dans la Douzième ou Quinte redoublée, & moins dans la Dix-septième ou Tierce majeure triplée, dernière des Consonnances qui frémisse & résonne sensiblement & directement : car quant à la Tierce mineure & aux Sixtes, elles ne résonnent que par combinaison.

Toutes les fois que les nombres des vibrations dont deux Cordes sont susceptibles en Temps égal sont commensurables, on ne peut douter que le Son de l'une ne communique à l'autre quelque ébranlement par l'aliquote commune ; mais cet ébranlement n'étant plus sensible au-de-là des quatre Accords précédens, il est compté pour rien dans tout le reste. (Voyez CONSONNANCE.)

Il paroît par cette explication, qu'un Son n'en fait jamais résonner un autre qu'en vertu de quelque *Unisson* ; car un Son quelconque donne toujours l'*Unisson* de ses aliquotes : mais comme il ne sauroit donner l'*Unisson* de ses multiples, il s'ensuit qu'une Corde sonore en mouvement n'en peut jamais faire résonner ni frémir une plus grave qu'elle. Sur quoi l'on peut juger de la vérité de l'expérience dont M. Rameau tire l'origine du Mode mineur.

UNISSONI. Ce mot Italien, écrit tout au long ou en abrégé dans une Partition sur la Portée vide du second Violon, marque qu'il doit jouer à l'Unisson sur la Partie du premier; & ce même mot, écrit sur la Portée vide du premier Violon, marque qu'il doit jouer à l'Unisson sur la Partie du Chant.

UNITÉ DE MÉLODIE. Tous les beaux Arts ont quelque *Unité* d'objet, source du plaisir qu'ils donnent à l'esprit : car l'attention partagée ne se repose nulle part, & quand deux objets nous occupent, c'est une preuve qu'aucun des deux ne nous satisfait. Il y a dans la Musique, une *Unité* successive qui se rapporte au sujet, & par laquelle toutes les Parties, bien liées, composent un seul tout, dont on apperçoit l'ensemble & tous les rapports.

Mais il y a une autre *Unité* d'objet plus fine, plus simultanée, & d'où naît, sans qu'on y songe, l'énergie de la Musique & la force de ses expressions.

Lorsque j'entends chanter nos Pseaumes à quatre Parties, je commence toujours par être saisi, ravi de cette Harmonie pleine & nerveuse; & les premiers accords, quand ils sont entonnés bien justes, m'émeuvent jusqu'à frissonner. Mais à peine en ai-je écouté la suite, pendant quelques minutes, que mon attention se relâche, le bruit m'étourdit peu-à-peu; bientôt il me lasse, & je suis enfin ennuyé de n'entendre que des Accords.

Cet effet ne m'arrive point, quand j'entends de bonne Musique moderne, quoique l'Harmonie en soit moins vigoureuse; & je me souviens qu'à l'Opéra de Venise, loin qu'un bel Air bien exécuté m'ait jamais ennuyé, je lui donnois, quelque long qu'il fût, une attention toujours nouvelle, & l'écoutois avec plus d'intérêt à la fin qu'au commencement.

Cette différence vient de celle du caractère des deux Musiques dont l'une n'est seulement qu'une suite d'Accords, & l'autre est une suite de Chant. Or, le plaisir de l'Harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, & la jouissance des sens est toujours courte, la satiété & l'ennui la suivent de près : mais le plaisir de la Mélodie & du Chant, est un plaisir d'intérêt & de sentiment qui parle au cœur, & que l'Artiste peut toujours soutenir & renouveller à force de génie.

La Musique doit donc nécessairement chanter pour toucher,

pour plaire, pour soutenir l'intérêt & l'attention. Mais comment dans nos Systêmes d'Accords & d'Harmonie, la musique s'y prendra-t-elle pour chanter? Si chaque Partie a son Chant propre, tous ces Chants, entendus à la fois, se détruiront mutuellement, & ne feront plus de Chant : si toutes les Parties font le même Chant, l'on n'aura plus d'Harmonie, & le Concert sera tout à l'Unisson.

La manière, dont un instinct musical, un certain sentiment sourd du génie, a levé cette difficulté sans la voir, & en a même tiré avantage, est bien remarquable. L'Harmonie, qui devroit étouffer la Mélodie, l'anime, la renforce, la détermine : les diverses Parties, sans se confondre, concourent au même effet; & quoique chacune d'elles paroisse avoir son Chant propre, de toutes ces Parties réunies, on n'entend sortir qu'un seul & même Chant. C'est-là ce que j'appelle *Unité de Mélodie.*

Voici comment l'Harmonie concourt elle-même à cette *Unité*, loin d'y nuire. Ce sont nos Modes qui caractérisent nos Chants, & nos Modes sont fondés sur notre Harmonie. Toutes les fois donc que l'Harmonie renforce ou détermine le sentiment du Mode & de la Modulation, elle ajoute à l'expression du Chant, pourvu qu'elle ne le couvre pas.

L'art du Compositeur est donc, relativement à l'*Unité de Mélodie.* 1°. Quand le Mode n'est pas assez déterminé par le Chant, de le déterminer mieux par l'Harmonie. 2°. De choisir & tourner ses Accords de manière que le Son le plus saillant soit toujours celui qui chante, & que celui qui le fait le mieux sortir soit à la Basse. 3°. D'ajouter à l'énergie de chaque passage par des Accords durs si l'expression est dure, & doux si l'expression est douce. 4°. D'avoir égard dans la tournure de l'Accompagnement au *Forte-piano* de la Mélodie. 5°. Enfin, de faire en sorte que le Chant des autres Parties, loin de contrarier celui de la Partie principale, le soutienne, le seconde, & lui donne un plus vif accent.

M. Rameau, pour prouver que l'énergie de la Musique vient toute de l'Harmonie, donne l'exemple d'un même Intervalle qu'il appelle un même Chant, lequel prend des caractères tout différens, selon les diverses manières de l'accompagner. M. Rameau n'a pas vu qu'il prouvoit tout le contraire de ce qu'il vouloit prouver

prouver ; car dans tous les exemples qu'il donne, l'Accompagnement de la Basse ne sert qu'à déterminer le Chant. Un simple Intervalle n'est point un Chant, il ne devient Chant que quand il a sa place assignée dans le Mode ; & la Basse, en déterminant le Mode & le lieu du Mode qu'occupe cet Intervalle, détermine alors cet Intervalle à être tel ou tel Chant ; de sorte que si, par ce qui précede l'Intervalle dans la même Partie, on détermine bien le lieu qu'il a dans sa Modulation ; je soutiens qu'il aura son effet sans aucune Basse : ainsi l'Harmonie n'agit, dans cette occasion, qu'en déterminant la Mélodie à être telle ou telle, & c'est purement comme Mélodie que l'Intervalle a différentes expressions selon le lieu du Mode où il est employé.

L'*Unité de Mélodie* exige bien qu'on n'entende jamais deux Mélodies à la fois, mais non pas que la Mélodie ne passe jamais d'une partie à l'autre ; au contraire, il y a souvent de l'élégance & du goût à ménager à propos ce passage, même du Chant à l'Accompagnement, pourvu que la parole soit toujours entendue. Il y a même des Harmonies savantes & bien ménagées, où la Mélodie, sans être dans aucune Partie, résulte seulement de l'effet du tout. On en trouvera (*Pl.* M. *Fig.* 7.) un exemple, qui, bien que grossier, suffit pour faire entendre ce que je veux dire.

Il faudroit un Traité pour montrer en détail l'application de ce principe aux *Duo*, *Trio*, *Quatuor*, aux Chœurs, aux Pièces de symphonie. Les hommes de génie en découvriront suffisamment l'étendue & l'usage, & leurs ouvrages en instruiront les autres. Je concluds donc, & je dis, que du principe que je viens d'établir, il s'ensuit : premièrement, que toute Musique qui ne chante point est ennuyeuse, quelque Harmonie qu'elle puisse avoir : secondement, que toute Musique où l'on distingue plusieurs Chants simultanés est mauvaise, & qu'il en résulte le même effet que de deux ou plusieurs discours prononcés à la fois sur le même Ton. Par ce jugement, qui n'admet nulle exception, l'on voit ce qu'on doit penser de ces merveilleuses Musiques où un Air sert d'Accompagnement à un autre Air.

C'est dans ce principe de l'*Unité* de Mélodie que les Italiens ont senti & suivi sans le connoître, mais que les François n'ont ni connu ni suivi ; c'est, dis-je, dans ce grand principe que con-

fiste la différence essenitelle des deux Musiques : & c'est, je crois, ce qu'en dira tout juge impartial qui voudra donner à l'une & à l'autre la même attention, si toutefois la chose est possible.

Lorsque j'eus découvert ce principe, je voulus, avant de le proposer, en essayer l'application par moi-même ; cet essai produisit le *Devin du Village* ; après le succès, j'en parlai dans ma *Lettre sur la Musique Françoise*. C'est aux Maitres de l'Art à juger si le principe est bon, & si j'ai bien suivi les règles qui en découlent.

UNIVOQUE. *adj.* Les Consonnances *Univoques* sont l'Octave & ses répliques, parce que toutes portent le même nom. Ptolomée fut le premier qui les appella ainsi.

VOCAL. *adj.* Qui appartient au Chant des Voix. Tour de Chant *Vocal*; Musique *Vocale.*

VOCALE. On prend quelquefois substantivement cet adjectif pour exprimer la partie de la Musique qui s'exécute par des Voix. *Les Symphonies d'un tel Opéra sont assez bien faites ; mais la* Vocale *est mauvaise.*

VOIX. *s. f.* La somme de tous les Sons qu'un homme peut, en parlant, en chantant, en criant, tirer de son organe, forme ce qu'on appelle sa *Voix*, & les qualités de cette *Voix* dépendent aussi de celles des Sons qui la forment. Ainsi, l'on doit d'abord appliquer à la *Voix* tout ce que j'ai dit du Son en général. (Voyez SON.)

Les Physiciens distinguent dans l'homme différentes sortes de *Voix* ; ou, si l'on veut, ils considerent la même *Voix* sous différentes faces.

1. Comme un simple Son, tel que le cri des enfans.

2. Comme un Son articulé, tel qu'il est dans la parole.

3. Dans le Chant, qui ajoute à la parole la Modulation & la variété des Tons.

4. Dans la déclamation, qui paroît dépendre d'une nouvelle modification dans le Son & dans la substance même de la *Voix* ; Modification différente de celle du Chant & de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée.

On peut voir, dans l'Encyclopédie, à l'article *Déclamations des Anciens*, d'où ces divisions sont tirées, l'explication que donne M. Duclos de ces différentes sortes de *Voix*. Je me contenterai

de transcrire ici ce qu'il dit de la *Voix* chantante ou musicale, la seule qui se rapporte à mon sujet.

» Les anciens Musiciens ont établi, après Aristoxene : 1°. Que » la *Voix* de Chant passe d'un degré d'élévation ou d'abbaissement » à un autre degré ; c'est-à-dire, d'un Ton à l'autre, par saut, » sans parcourir l'Intervalle qui les sépare ; au lieu que celle du » discours s'élève & s'abbaisse par un mouvement continu. » 2°. Que la *Voix* de Chant se soutient sur le même Ton, » considéré comme un point indivisible ; ce qui n'arrive pas dans » la simple prononciation.

» Cette marche par sauts & avec des repos, est en effet celle » de la *Voix* de Chant : mais n'y a-t-il rien de plus dans le » Chant ? Il y a eu une Déclamation tragique qui admettoit le » passage par saut d'un Ton à l'autre, & le repos sur un Ton. » On remarque la même chose dans certains Orateurs. Cependant cette Déclamation est encore différente de la *Voix* de Chant.

» M. Dodart, qui joignit à l'esprit de discussion & de re- » cherche la plus grande connoissance de la Physique, de l'Ana- » tomie, & du jeu des parties du corps humain, avoit particu- » lièrement porté son attention sur les organes de la *Voix*. Il » observe, 1°. que tel homme, dont la *Voix* de parole est dé- » plaisante, a le Chant très-agréable, & au contraire : 2°. que » si nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, quelque con- » noissance que nous ayons de sa *Voix* de parole, nous ne le re- » connoîtrons pas à sa *Voix* de Chant.

» M. Dodart, en continuant ses recherches, découvrit que, » dans sa *Voix* de Chant, il y a de plus que dans celle de la » parole, un mouvement de tout le larynx ; c'est-à-dire, de la » partie de la trachée-artère qui forme comme un nouveau ca- » nal qui se termine à la glotte, qui en enveloppe & soutient les » muscles. La différence entre les deux *Voix* vient donc de celle » qu'il y a entre le larynx assis & en repos sur ses attaches, dans » la parole, & ce même larynx suspendu sur ses attaches, en » action & mû par un balancement de haut en bas & de bas en » haut. Ce balancement peut se comparer au mouvement des » oiseaux qui planent, ou des poissons qui se soutiennent à la » même place contre le fil de l'eau. Quoique les aîles des uns

„ & les nageoires des autres paroiſſent immobiles à l'œil, elles
„ font de continuelles vibrations, mais ſi courtes & ſi promptes
„ qu'elles ſont imperceptibles.

„ Le balancement du larynx produit, dans la *Voix* de Chant,
„ une eſpèce d'ondulation qui n'eſt pas dans la ſimple parole.
„ L'ondulation ſoutenue & modérée dans les belles *Voix* ſe fait
„ trop ſentir dans les *Voix* chevrotantes ou foibles. Cette ondu-
„ lation ne doit pas ſe confondre avec les Cadences & les Rou-
„ lemens qui ſe font par des mouvemens très-prompts & très-
„ délicats de l'ouverture de la glotte, & qui ſont composés de
„ l'Intervalle d'un Ton ou d'un demi-Ton.

„ La *Voix*, ſoit du Chant, ſoit de la parole, vient toute en-
„ tière de la glotte pour le Son & pour le Ton; mais l'ondula-
„ tion vient entiérement du balancement de tout le larynx; elle
„ ne fait point partie de la *Voix*, mais elle en affecte la totalité.

„ Il réſulte de ce qui vient d'être exposé, que la *Voix* de Chant
„ conſiſte dans la marche par ſauts d'un Ton à un autre, dans le
„ ſéjour ſur les Tons, & dans cette ondulation du larynx qui
„ affecte la totalité & la ſubſtance même du Son. "

Quoique cette explication ſoit très-nette & très-philoſophique, elle laiſſe, à mon avis, quelque choſe à deſirer, & ce caractère d'ondulation, donné par le balancement du larynx, à la *Voix* de Chant, ne me paroît pas lui être plus eſſentiel que la marche par ſauts, & le ſéjour ſur les Tons, qui, de l'aveu de M. Duclos, ne ſont pas pour cette *Voix* des caractères ſpécifiques.

Car, premièrement, on peut, à volonté, donner ou ôter à la *Voix* cette ondulation quand on chante, & l'on n'en chante pas moins quand on file un Son tout uni ſans aucune eſpèce d'ondulation. Secondement, les Sons des Inſtrumens ne diffèrent en aucune ſorte de ceux de la *Voix* chantante, quant à leur nature de Sons muſicaux, & n'ont rien par eux-mêmes de cette ondulation. Troiſièmement, cette ondulation ſe forme dans le Ton & non dans le Tymbre; la preuve en eſt que, ſur le Violon & ſur d'autres Inſtrumens, on imite cette ondulation, non par aucun balancement ſemblable au mouvement ſuppoſé du larynx, mais par un balancement du doigt ſur la Corde, laquelle ainſi racourcie & ralongée alternativement & preſque imperceptiblement, rend deux Sons alternatifs à meſure

que le doigt se recule ou s'avance. Ainsi, l'ondulation, quoi qu'en dise M. Dodart, ne consiste pas dans un balancement très-léger du même Son, mais dans l'alternation plus ou moins fréquente de deux Sons très-voisins, & quand les Sons sont trop éloignés, & que les secousses alternatives sont trop rudes, alors l'ondulation devient chevrottement.

Je penserois que le vrai caractère distinctif de la *Voix* de Chant est de former des Sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'Unisson, & de passer de l'un à l'autre par des Intervalles harmoniques & commensurables, au lieu que, dans la *Voix* parlante, où les Sons ne sont pas assez soutenus, &, pour ainsi dire, assez uns pour pouvoir être appréciés, où les Intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques, ni leurs rapports assez simples.

Les observations qu'a fait M. Dodart sur les différences de la *Voix* de parole, & de la *Voix* de Chant dans le même homme, loin de contrarier cette explication, la confirment; car, comme il y a des Langues plus ou moins harmonieuses, dont les Accens sont plus ou moins Musicaux, on remarque aussi, dans ces Langues, que les *Voix* de parole & de Chant se rapprochent ou s'éloignent dans la même proportion. Ainsi, comme la Langue Italienne est plus Musicale que la Françoise, la parole s'y éloigne moins du Chant; & il est plus aisé d'y reconnoître, au Chant, l'homme qu'on a entendu parler. Dans une Langue qui seroit toute harmonieuse, comme étoit au commencement la Langue Grecque, la différence de la *Voix* de parole à la *Voix* de Chant seroit nulle; on n'auroit que la même *Voix* pour parler & pour chanter; peut-être est-ce encore aujourd'hui le cas des Chinois.

En voilà trop, peut-être, sur les différens genres de *Voix*; je reviens à la *Voix* de Chant, & je m'y bornerai dans le reste de cet article.

Chaque Individu a sa *Voix* particulière qui se distingue de toute autre *Voix* par quelque différence propre, comme un visage se distingue d'un autre; mais il y a aussi de ces différences qui sont communes à plusieurs, & qui, formant autant d'espèces de *Voix*, demandent pour chacune une dénomination particulière.

Le caractère le plus général qui distingue les *Voix*, n'est pas ce-

lui qui se tire de leur Tymbre ou de leur Volume; mais du Degré qu'occupe ce Volume dans le Systême général des Sons.

On distingue donc généralement les *Voix* en deux classes; savoir, les *Voix* aiguës & les *Voix* graves. La différence commune des unes aux autres, est à-peu-près d'une Octave; ce qui fait que les *Voix* aiguës chantent réellement à l'Octave des *Voix* graves, quand elles semblent chanter à l'Unisson.

Les *Voix* graves sont les plus ordinaires aux hommes faits; les *Voix* aiguës sont celles des femmes: les eunuques & les enfans ont aussi à-peu-près le même Diapason de *Voix* que les femmes; tous les hommes en peuvent même approcher en chantant le Faucet. Mais de toutes les *Voix* aiguës, il faut convenir, malgré la prévention des Italiens pour les Castrati, qu'il n'y en a point d'espèce comparable à celle des femmes, ni pour l'étendue ni pour la beauté du Tymbre. La *Voix* des enfans a peu de consistance & n'a point de bas; celle des eunuques, au contraire, n'a d'éclat que dans le haut; & pour le Faucet, c'est le plus désagréable de tous les Tymbres de la *Voix* humaine: il suffit, pour en convenir, d'écouter à Paris les Chœurs du Concert Spirituel, & d'en comparer les Dessus avec ceux de l'Opéra.

Tous ces différens Diapasons, réunis & mis en ordre, forment une étendue générale d'à-peu-près trois Octaves, qu'on a divisées en quatre Parties, dont trois, appellées *Haute-Contre*, *Taille* & *Basse*, appartiennent aux *Voix* graves, & la quatrième seulement qu'on appelle *Dessus*, est assignée aux *Voix* aiguës. Sur quoi voici quelques remarques qui se présentent.

I. Selon la portée des *Voix* ordinaires, qu'on peut fixer à-peu-près à une Dixième majeure, en mettant deux Degrés d'Intervalle entre chaque espèce de *Voix* & celle qui la suit, ce qui est toute la différence qu'on peut leur donner, le Systême général des *Voix humaines* dans les deux sexes, qu'on fait passer trois Octaves, ne devroit enfermer que deux Octaves & deux Tons. C'étoit en effet à cette étendue que se bornerent les quatre Parties de la Musique, long-temps après l'invention du Contre-Point, comme on le voit dans les Compositions du quatorzième siècle, où la même Clef, sur quatre positions successives de Ligne en Ligne, sert pour la Basse qu'ils appelloient *Tenor*, pour la Taille

qu'ils appelloient *Contratenor*, pour la Haute-Contre, qu'ils appelloient *Mottetus*, & pour le Deſſus qu'ils appelloient *Triplum*. Cette diſtribution devoit rendre à la vérité la compoſition plus difficile; mais en même temps l'Harmonie plus ſerrée & plus agréable.

II. Pour pouſſer le Syſtême vocal à l'étendue de trois Octaves avec la gradation dont je viens de parler, il faudroit ſix Parties au lieu de quatre; & rien ne ſeroit plus naturel que cette diviſion, non par rapport à l'Harmonie, qui ne comporte pas tant de Son différens; mais par rapport aux *Voix* qui ſont actuellement aſſez mal diſtribuées. En effet, pourquoi trois Parties dans les *Voix* d'hommes, & une ſeulement dans les *Voix* de femmes, ſi la totalité de celles-ci renferment une auſſi grande étendue que la totalité des autres? Qu'on meſure l'Intervalle des Sons les plus aigus des *Voix* féminines les plus aiguës aux Sons les plus graves des *Voix* féminines les plus graves; qu'on faſſe la même choſe pour les *Voix* d'hommes; & non-ſeulement on n'y trouvera pas une différence ſuffiſante pour établir trois Parties d'un côté & une ſeule de l'autre: mais cette différence même, s'il y en a, ſe réduira à très-peu de choſe. Pour juger ſainement de cela, il ne faut pas ſe borner à l'examen des choſes telles qu'elles ſont; mais voir encore ce qu'elles pourroient être, & conſidérer que l'uſage contribue beaucoup à former les *Voix* ſur le caractère qu'on veut leur donner. En France, où l'on veut des Baſſes, des Haute-Contres, & où l'on ne fait aucun cas des Bas-Deſſus, les *Voix* d'hommes prennent différens caractères, & les *Voix* de femmes n'en gardent qu'un ſeul: mais en Italie, où l'on fait autant de cas d'un beau Bas-Deſſus que de la *Voix* la plus aiguë, il ſe trouve parmi les femmes de très-belles *Voix* graves, qu'ils appellent *Contr'alti*, & de très-belles *Voix* aiguës, qu'ils appellent *Soprani*; au contraire, en *Voix* d'hommes récitantes, ils n'ont que des *Tenori*: de ſorte que s'il n'y a qu'un caractère de *Voix* de femmes dans nos Opéra, dans le leur il n'y a qu'un caractère de *Voix* d'hommes.

A l'égard des Chœurs, ſi généralement les Parties en ſont diſtribuées en Italie comme en France, c'eſt un uſage univerſel, mais arbitraire, qui n'a point de fondement naturel. D'ailleurs n'admire-t-on pas en pluſieurs lieux, & ſingulièrement à Veniſe,

de très-belles Musiques à grand Chœur, exécuté uniquement par de jeunes filles ?

III. Le trop grand éloignement des *Voix* entre elles, qui leur fait à toutes excéder leur portée, oblige souvent d'en subdiviser plusieurs. C'est ainsi qu'on divise les Basses en Basse-Contres & Basses-Tailles, les Tailles en Haute-Tailles & Concordans, les Dessus en premiers & seconds : mais dans tout cela on n'apperçoit rien de fixe, rien de réglé sur quelque principe. L'esprit général des Compositeurs François est toujours de forcer les *Voix* pour les faire crier plutôt que chanter : c'est pour cela qu'on paroît aujourd'hui se borner aux Basses & Haute-Contres qui sont dans les deux extrêmes. A l'égard de la Taille, Partie si naturelle à l'homme qu'on l'appelle *Voix humaine* par excellence, elle est déja bannie de nos Opéra où l'on ne veut rien de naturel; & par la même raison elle ne tardera pas à l'être de toute la Musique Françoise.

On distingue encore les *Voix* par beaucoup d'autres différences que celles du grave à l'aigu. Il y a des *Voix* fortes dont les Sons sont forts & bruyans, des *Voix* douces dont les Sons sont doux & flûtés, de grandes *Voix* qui ont beaucoup d'étendue, de belles *Voix* dont les Sons sont pleins, justes & harmonieux : Il y a aussi les contraires de tout cela. Il y a des *Voix* dures & pesantes; il y a des *Voix* flexibles & légères; il y en a dont les beaux Sons sont inégalement distribués, aux unes dans le haut, à d'autres dans le *Medium*, à d'autres dans le bas; il y a aussi des *Voix* égales, qui font sentir le même Tymbre dans toute leur étendue. C'est au Compositeur à tirer parti de chaque *Voix*, par ce que son caractère a de plus avantageux. En Italie, où chaque fois qu'on remet au Théatre un Opéra, c'est toujours de nouvelle Musique; les Compositeurs ont toujours grand soin d'approprier tous les rôles aux *Voix* qui les doivent chanter. Mais en France, où la même Musique dure des siècles, il faut que chaque rôle serve toujours à toutes les *Voix* de même espèce, & c'est peut-être une des raisons pourquoi le Chant François, loin d'acquérir aucune perfection, devient de jour en jour plus traînant & plus lourd.

La *Voix* la plus étendue, la plus flexible, la plus douce, la plus

plus harmonieuse qui peut-être ait jamais existé, paroît avoir été celle du Chevalier Balthasar Ferri, Pérousin, dans le siècle dernier. Chanteur unique & prodigieux, que s'arrachoient tour-à-tour les Souverains de l'Europe, qui fut comblé de biens & d'honneurs durant sa vie, & dont toutes les Muses d'Italie célébrerent à l'envi les talens & la gloire après sa mort. Tous les écrits faits à la louange de ce Musicien célèbre respirent le ravissement, l'enthousiasme, & l'accord de tous ses contemporains montre qu'un talent si parfait & si rare étoit même au-dessus de l'envie. Rien, disent-ils, ne peut exprimer l'éclat de sa *Voix* ni les graces de son Chant; il avoit, au plus haut degré, tous les caractères de perfection dans tous les genres, il étoit gai, fier, grave, tendre à sa volonté, & les cœurs se fondoient à son pathétique. Parmi l'infinité de tours de force qu'il faisoit de sa *Voix*, je n'en citerai qu'un seul. Il montoit & redescendoit tout d'une haleine deux Octaves pleines par un Trill continuel marqué sur tous les Degrés chromatiques avec tant de justesse, quoique sans Accompagnement, que si l'on venoit à frapper brusquement cet Accompagnement sous la Note où il se trouvoit, soit Bémol, soit Dièse, on sentoit à l'instant l'Accord d'une justesse à surprendre tous les Auditeurs.

On appelle encore *Voix* les parties vocales & récitantes pour lesquelles une Pièce de Musique est composée; ainsi l'on dit un Mottet à *Voix* seule, au lieu de dire un Mottet en récit; une Cantate à deux *Voix*, au lieu de dire une Cantate en Duo ou à deux Parties, &c. (Voyez DUO, TRIO, &c.)

VOLTE. *s. f.* Sorte d'Air à trois Temps propre à une Danse de même nom, laquelle est composée de beaucoup de tours & retours, d'où lui est venu le nom de *Volte*. Cette Danse étoit une espèce de Gaillarde, & n'est plus en usage depuis long-temps.

VOLUME. Le *Volume* d'une Voix est l'étendue ou l'Intervalle qui est entre le Son le plus aigu & le Son le plus grave qu'elle peut rendre. Le *Volume* des Voix les plus ordinaires est d'environ huit à neuf Tons; les plus grandes Voix ne passent guères les deux Octaves en Sons bien justes & bien pleins.

UPINGE. Sorte de Chanson consacrée à Diane parmi les Grecs. (Voyez CHANSON.)

UT. La première des six syllabes de la Gamme de l'Arétin, laquelle répond à la lettre C.
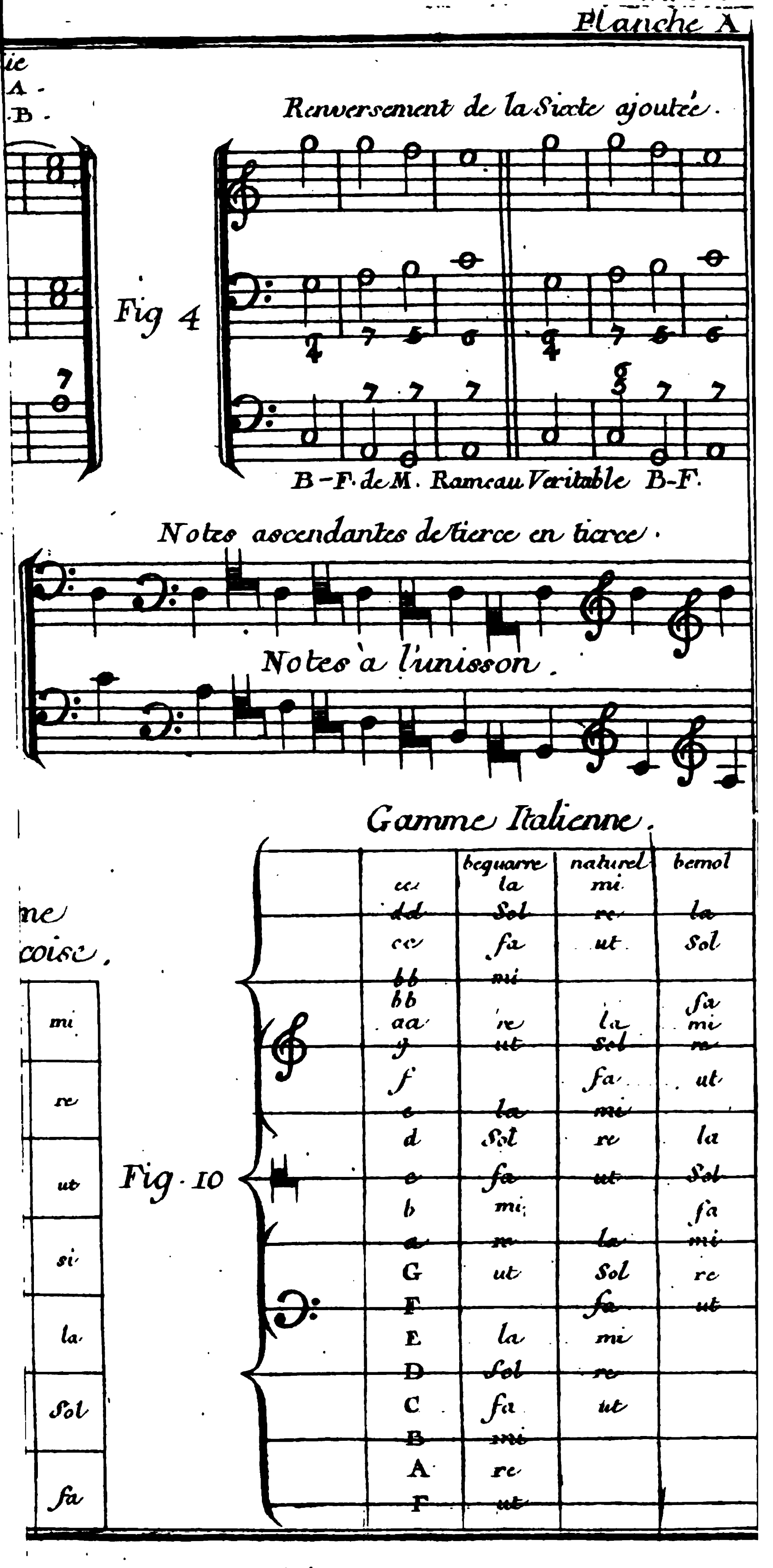
Par la méthode des Transpositions on appelle toujours *Ut* la Tonique des Modes majeurs & la Médiante des Modes mineurs. (Voyez GAMME, TRANSPOSITION.)

Les Italiens trouvant cette syllabe *Ut* trop sourde, lui substituent, en solfiant, la syllabe *Do*.

Z.

ZA. Syllabe par laquelle on distingue, dans le Plain-Chant, le *Si* Bémol du *Si* naturel auquel on laisse le nom de *Si*.

F I N.



Gamme Italienne.

		bequarre	naturel	bemol
	ee	la	mi	
	dd	Sol	re	la
	cc	fa	ut	Sol
	bb	mi		
	bb			fa
	aa	re	la	mi
	g	ut	Sol	re
	f		fa	ut
	e	la	mi	
	d	Sol	re	la
	c	fa	ut	Sol
	b	mi		fa
	a	re	la	mi
	G	ut	Sol	re
	F		fa	ut
	E	la	mi	
	D	Sol	re	
	C	fa	ut	
	B	mi		
	A	re		
	F	ut		
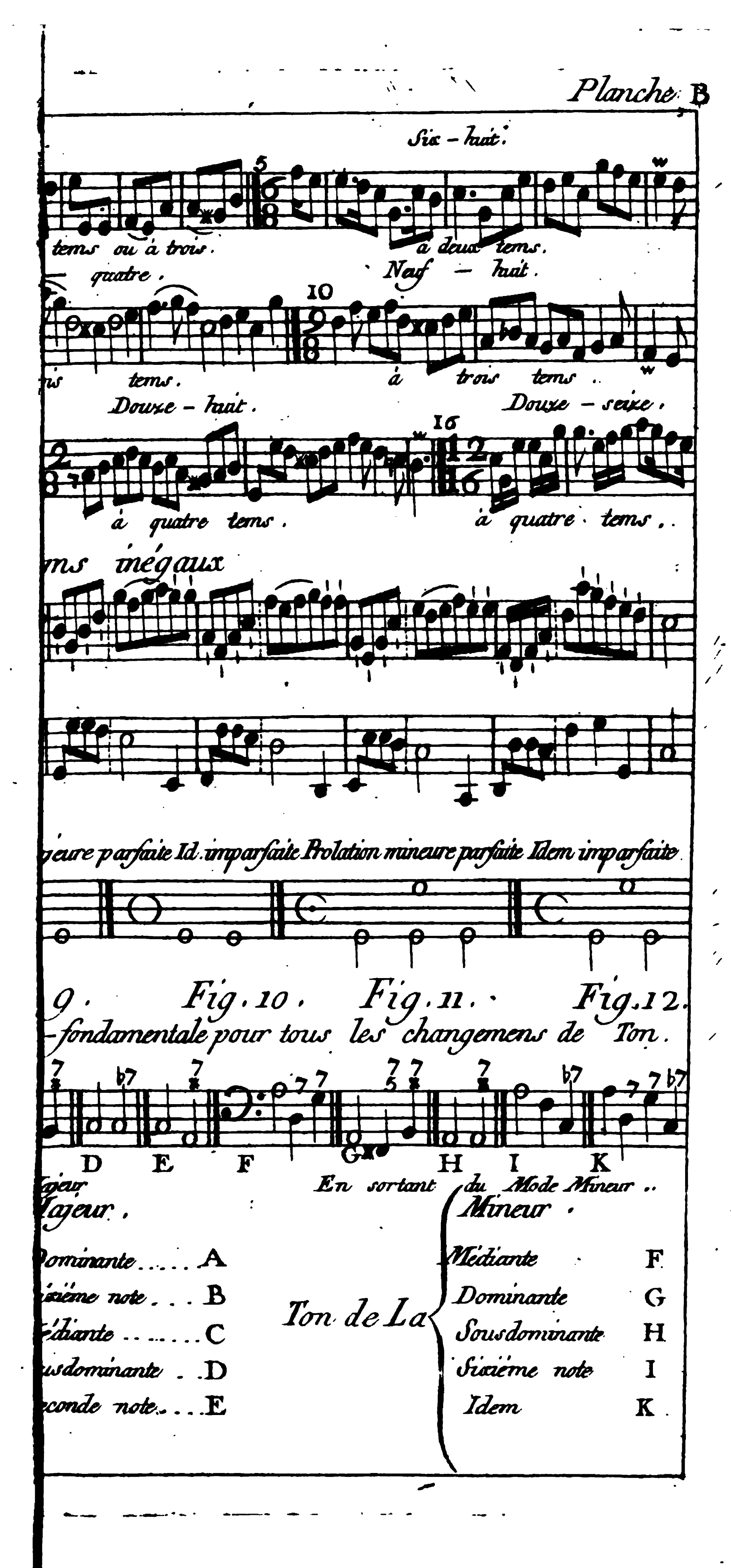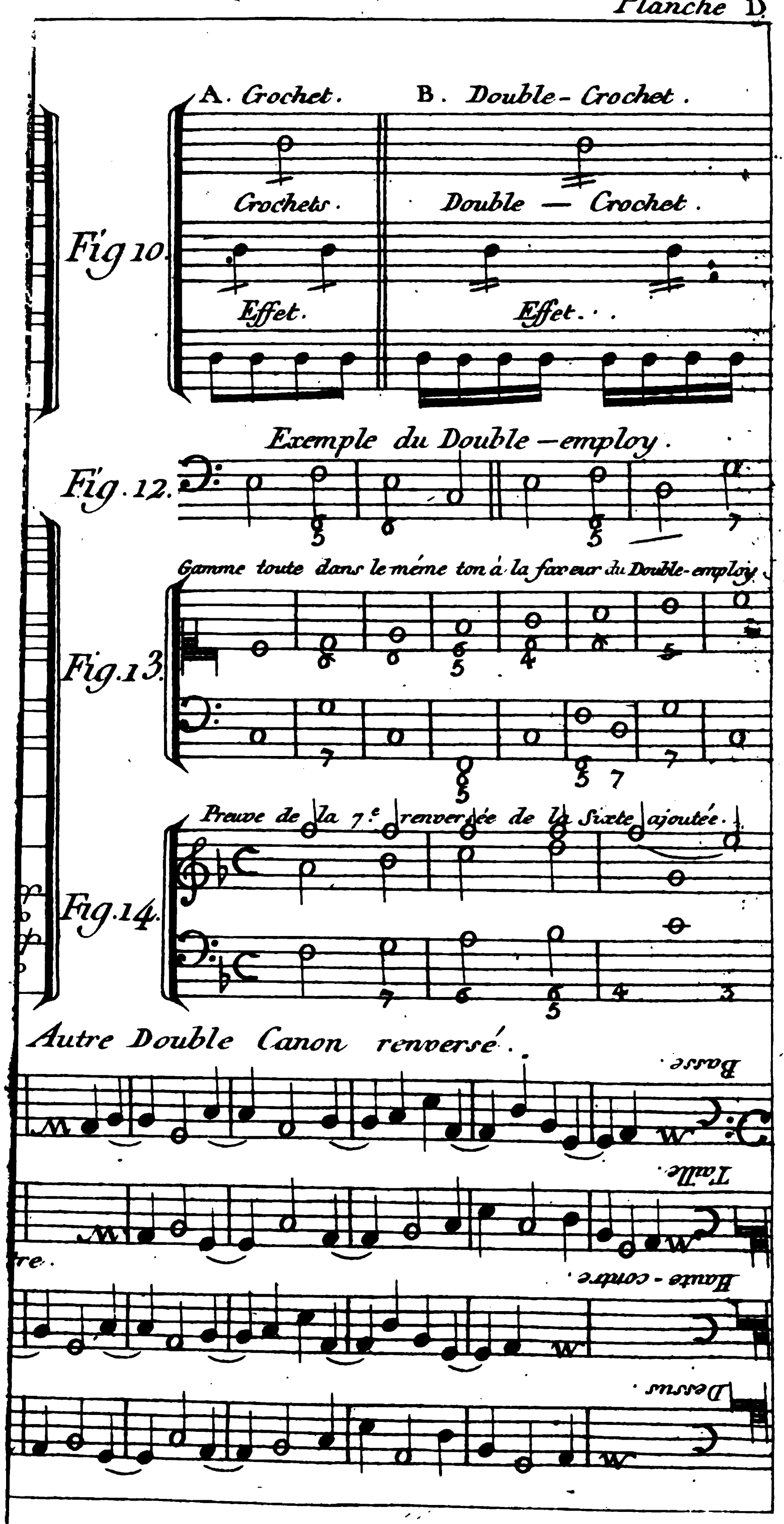
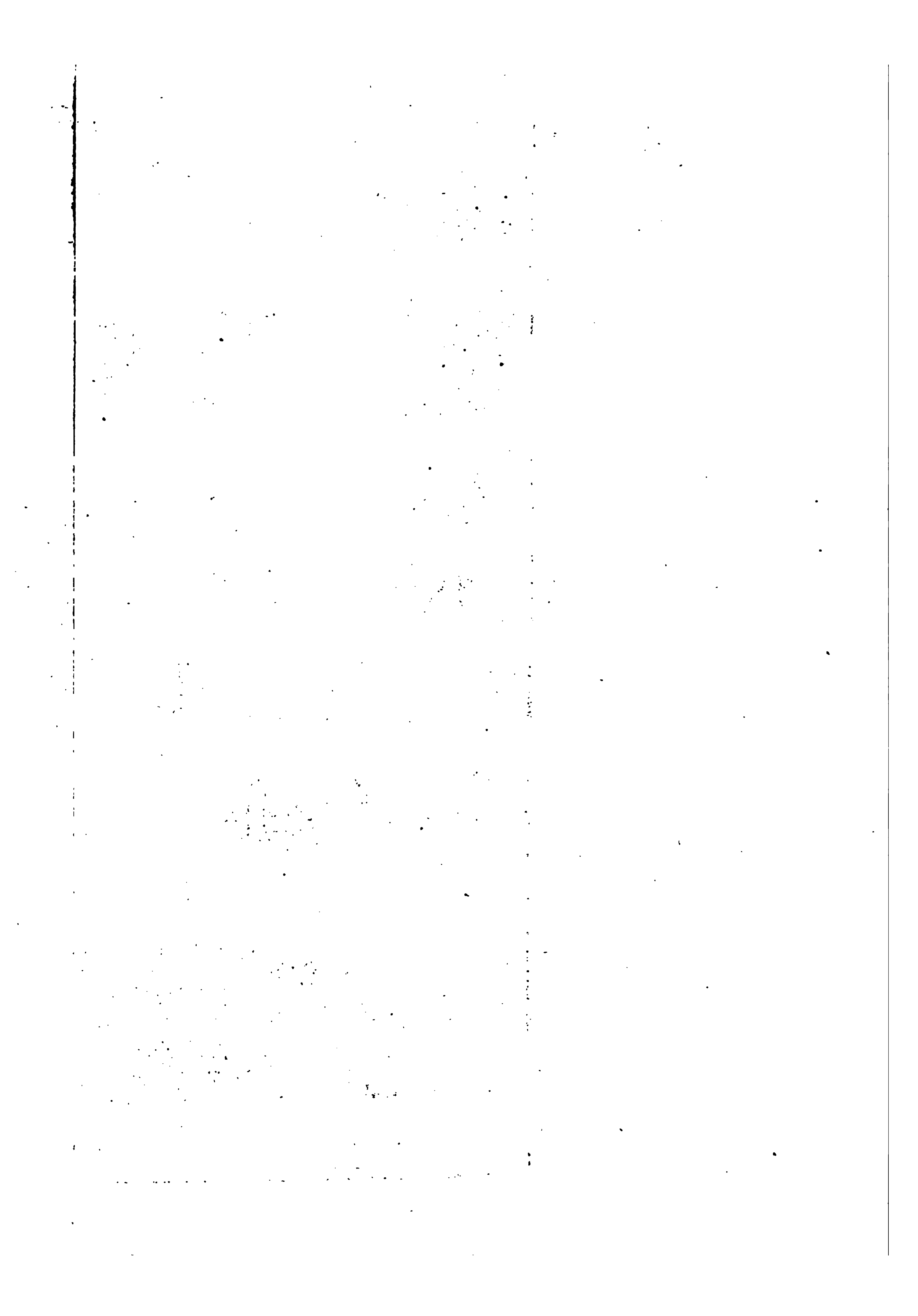




Planche B
Six - huit.
tems ou à trois.
à deux tems.
quatre.
Neuf - huit.
tems.
à trois tems.
Douze - huit.
Douze - seize.
à quatre tems.
à quatre tems.
ms inégaux
Prolation mineure parfaite Idem imparfaite
Fig. 10.
Fig. 11.
Fig. 12.
fondamentale pour tous les changemens de Ton.
D E F G H I K
En sortant du Mode Mineur.
Majeur.
Mineur.
Dominante .... A
Sixième note ... B
Médiante C
Sousdominante .. D
Seconde note .... E
Ton de La
Médiante F
Dominante G
Sousdominante H
Sixième note I
Idem K.

TABLE

tous les intervalles simples, praticables dans la Musique.

g. 2.

valle rimé en tes	Nom de l'intervalle	Degrés qu'il contient	Valeur en tons et Semi-tons	Rapport en nombres
— re♭	Seconde diminuée	1		375 — 384
— ut	Seconde mineure	1	1 Semi-Ton	15 — 16
— re	Seconde majeure	1	1 Ton	6 — 9
— re✱	Seconde superflue	1	1 ½ Ton	64 — 75
— re♭	Tierce diminuée	2	1 Ton	125 — 144
— sol	Tierce mineure	2	1 ½ Ton	5 — 6
— mi	Tierce majeure	2	2 Tons	4 — 5
— la✱	Tierce superflue	2	2 ½ Tons	96 — 123
— fa	Quarte diminuée	3	2 T.	75 — 96
— fa	Quarte juste	3	2 ½ T.	3 — 4
— fa✱	Quarte superflue dite Triton	3	3 T.	32 — 45
— ut	Quinte diminuée dite fausse quinte	4	3 T.	45 — 64
— sol	Quinte juste	4	3 ½ T.	2 — 3
— sol✱	Quinte superflue	4	4 T.	16 — 25
— fa	Sixte diminuée	5	3 ½ T.	125 — 192
— ut	Sixte mineure	5	4 T.	5 — 8
— mi	Sixte majeure	5	4 ½ T.	3 — 5
— si	Sixt superflue	5	5 T.	72 — 125
— ut	Septieme diminuée	6	4 ½ T.	75 — 128
— re	Septieme mineure	6	5 T.	5 — 9
— si	Septieme majeure	6	5 ½ T.	8 — 15
— fa✱	Septième superflue	6	6 T.	81 — 160
— ut	Octave	7	6 T.	1 — 2



A. Crochet.
B. Double-Crochet.
Crochets.
Double — Crochet.
Fig 10.
Effet.
Effet.
Exemple du Double-employ.
Fig. 12.
Gamme toute dans le même ton à la faveur du Double-employ.
Fig. 13.
Preuve de la 7e. renversée de la Sixte ajoutée.
Fig. 14.
Autre Double Canon renversé.
Basse.
Taille.
Haute-contre.
Dessus.

LE

ue ancienne.

la pluspart de ces Modes,
us petits caractéres.

Aigus.

11.	12.	13.	14.	15.
Sol.	La bemol.	La.	Si bemol.	Si.
Hyper-Dorien. Mixo-Lydien.	Hyper-Ionien. *Hyper-Iastien. Mixo-Lydien aigu.*	Hyper-Phrygien. *Hyper-mixo-Lydien* *	Hyper-Eolien.	Hyper-Lydien.

us la citation d'Euclide : Mais la véritable place de ce
e s'est trompé, ou que je l'ai mal transcrit.

MUSIQUE.

Idem, en séparant les Tems par des Virgules &c

et Silences

se.

de al fi_ne col suo viso il... bel ri sa al

ar an ch'io che......ri sor ga... nel mio

...so.... lar Quan.do spun..ta in &c

D. C.

tie des quatre Parties Vocales.

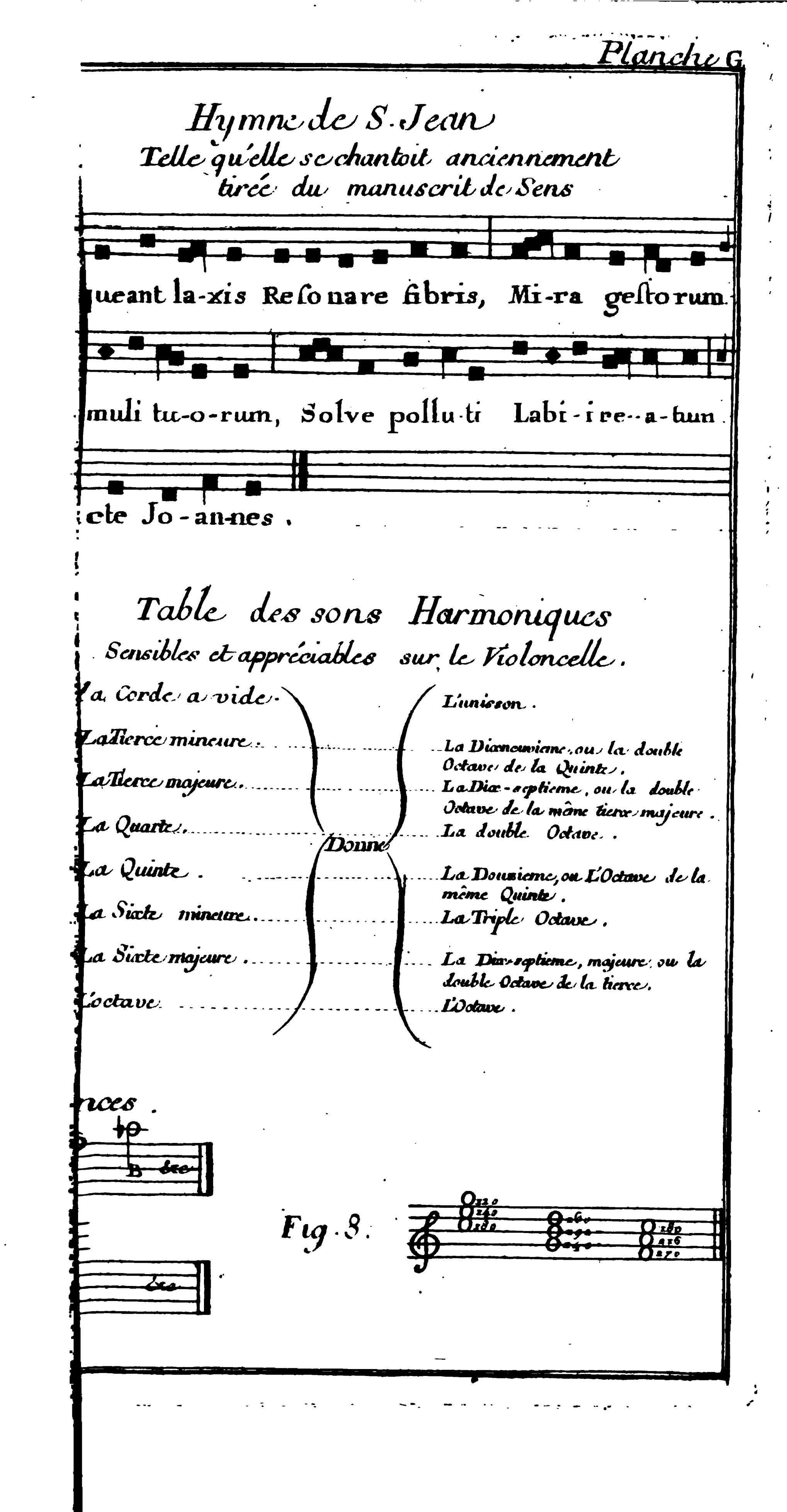
Hautre contre Taille Basse

des quatre Parties Instrumentales.

Taille Quinte ou Viola
c'est le même Instrument
que la Taille, et accordé de même. Basse

pour l'accord de l'Orgue et du Clavecin.

ontant Par Quintes en descendant Unisson Preuve


Hymne de S. Jean
Telle qu'elle se chantoit anciennement
tirée du manuscrit de Sens
ueant la-xis Re so nare fibris, Mi-ra gesto rum
muli tu-o-rum, Solve pollu-ti Labi-i re-a-tum
cte Jo-an-nes.
Table des sons Harmoniques
Sensibles et appréciables sur le Violoncelle.
La Corde a vide.
La Tierce mineure.
La Tierce majeure.
La Quarte.
La Quinte.
La Sixte mineure.
La Sixte majeure.
L'octave.
Donne
L'unisson.
La Dixneuvieme, ou la double Octave de la Quinte.
La Dix-septieme, ou la double Octave de la même tierce majeure.
La double Octave.
La Douzieme, ou L'Octave de la même Quinte.
La Triple Octave.
La Dix-septieme, majeure ou la double Octave de la tierce.
L'Octave.
nces.
B
Fig. 8.

ramme general du Systeme des Grecs pour le Genre diatonique

2.

Noms modernes	Noms anciens	
La	Neté hyperboleon	Tétracorde hyperboleon
Sol	Hyperboleon diatonos	
Fa	Trité hyperboleon	
Mi	Neté diezeugmenon	Synaphe ou conjonction
Ré	Diezeugmenon diatonos / Neté synnemenon	Tétracorde diezengmenon
Ut	Synnemenon diatonos / Trité synnemenon	
Si	Paramese	
Si bemol	Trité synnemenon	Diazeucis ou disjonction
La	Mese	
Sol	Meson diatonos	Tétracorde meson
Fa	Parhypate meson	
Mi	Hypate meson	Synaphe ou conjonction
Ré	Hypaton diatonos	Tétracorde hypaton
Ut	Parhypate hypaton	
Si	Hypate hypaton	
La	Proslambanomenos	

d Clavier à ravallement .

Progression par Quintes en commençant par Fa.

ut	de	re	ma	mi	fa	fi	sol	be	la	sa	si	ut
2	2^5	2^2	2^6	2^3	1	2^4	2	2^5	2^2	2^6	2^3	1
n	n^8	n^3	n^{10}	n^5		n^7	n^2	n^9	n^4	n^{11}	n^6	12

4.

Progression par Quartes en commençant par Si.

ut	de	re	ma	mi	fa	fi	sol	be	la	sa	si	ut
n^5	n^{10}	n^3	n^8	n	n^6	n^{11}	n^4	n^9	n^2	n^7	1	n^5
2^2	2^5	2	2^4		2^3	2^6	2^2	2^5	2	2^4		2^3

ue Sur la même Portée.

fa sol la si ut

Fig. 7.
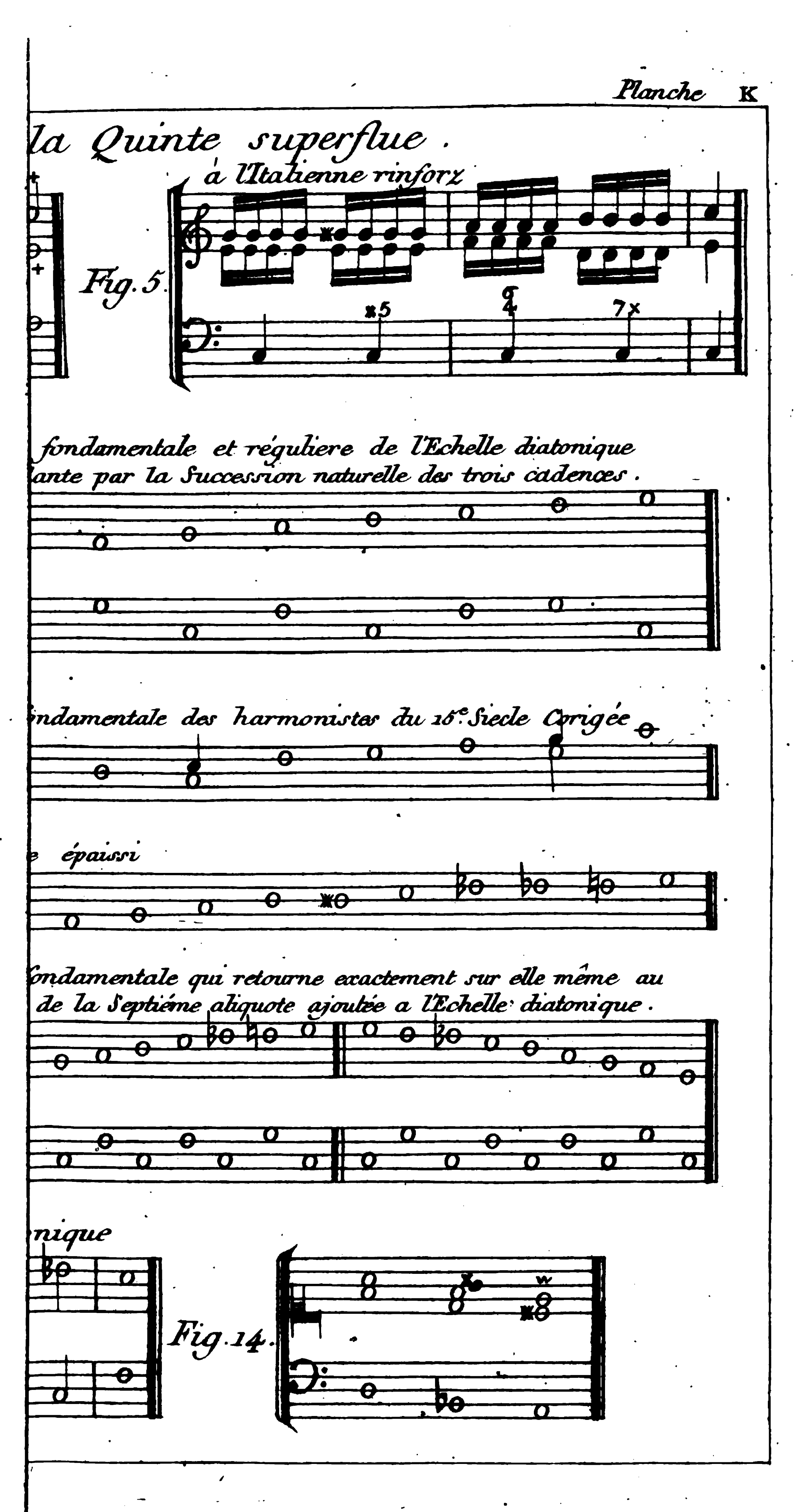
gg ee cc GG CC
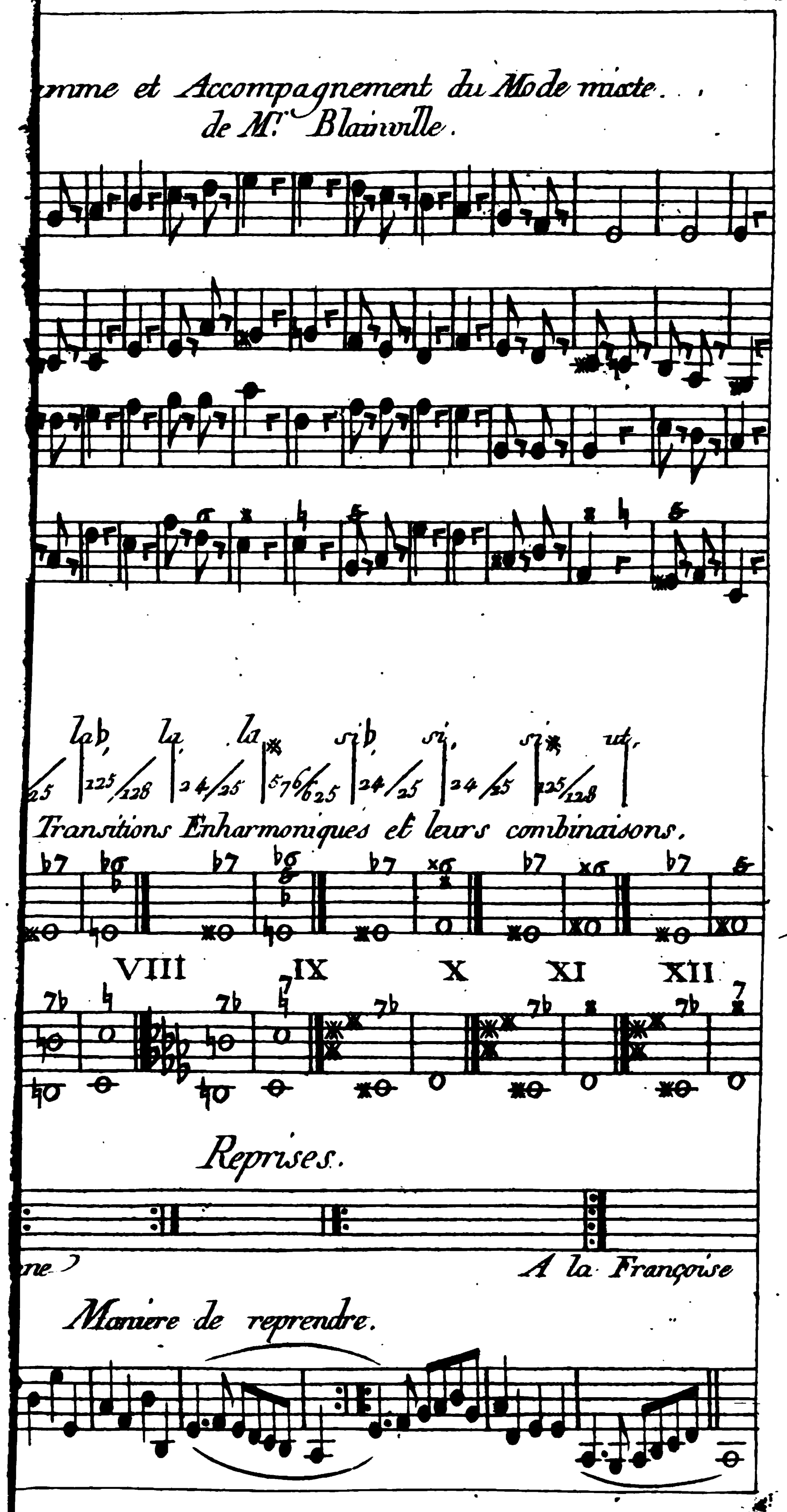
Fig. 11.

O X Q

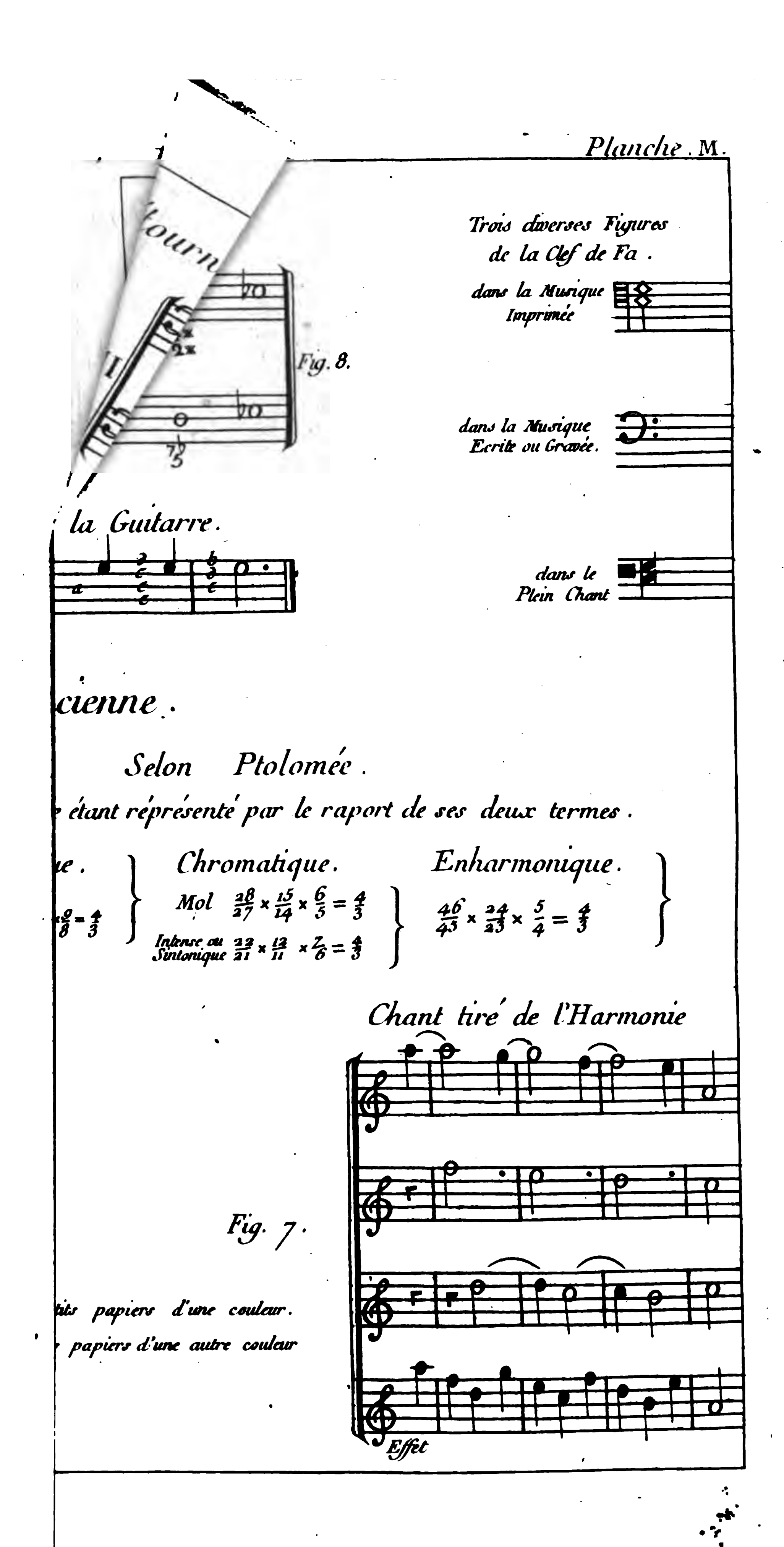
P G F e eb nul

Q K L M nul N R
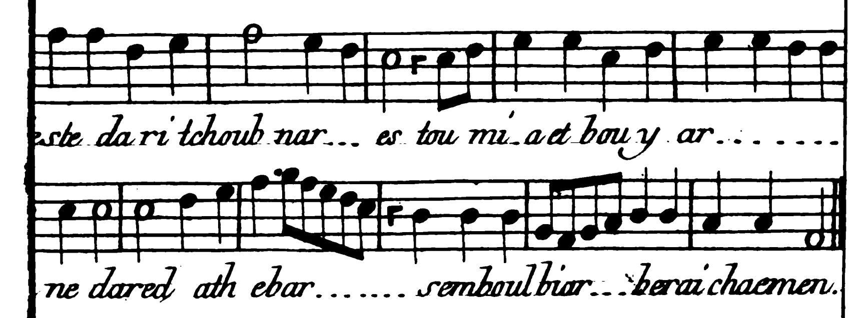

la Quinte superflue.
a l'Italienne rinforz
Fig. 5.
fondamentale et réguliere de l'Echelle diatonique
ante par la Succession naturelle des trois cadences.
ndamentale des harmonistes du 16e. Siecle Corigée.
épaissi
ondamentale qui retourne exactement sur elle même au
de la Septiéme aliquote ajoutée a l'Echelle diatonique.
nique
Fig. 14.



...mme et Accompagnement du Mode mixte.
de Mr. Blainville.
lab la la sib si si ut
25 125/128 24/25 576/625 24/25 24/25 125/128
Transitions Enharmoniques et leurs combinaisons.
VIII IX X XI XII
Reprises.
...ne A la Françoise
Maniere de reprendre.


Trois diverses Figures
de la Clef de Fa .
dans la Musique Imprimée
dans la Musique Ecrite ou Gravée.
dans le Plein Chant
Fig. 8.
la Guitarre.
cienne .
Selon Ptolomée .
étant représenté par le raport de ses deux termes .
Chromatique.
Enharmonique.
Mol
Intense ou Sintonique
Chant tiré de l'Harmonie
Fig. 7.
papiers d'une couleur.
papiers d'une autre couleur
Effet

Chanson Persane.



..duction des paroles Persanes:
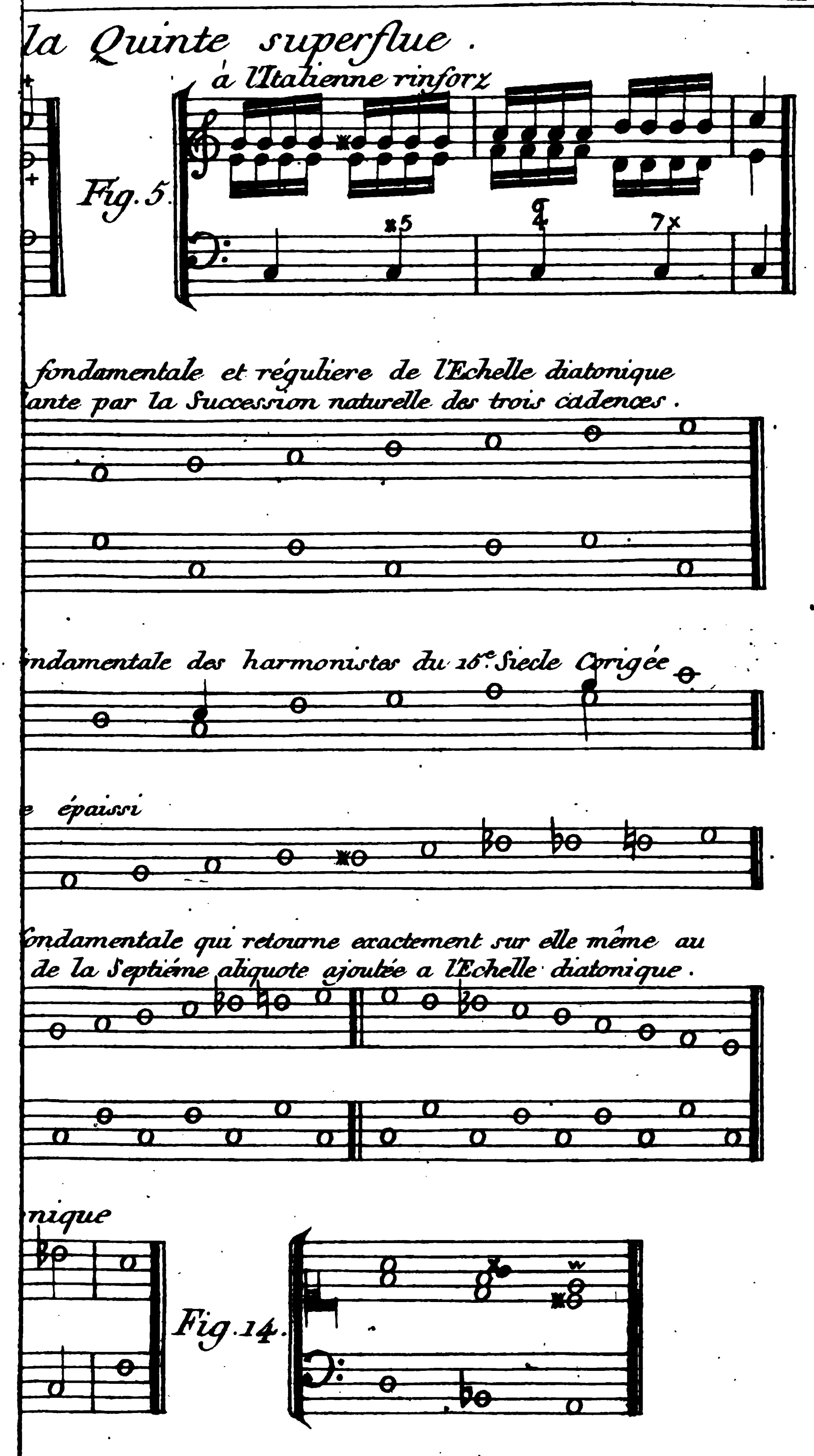
..est vermeil comme la fleur de Grenade.
..un parfum dont je suis l'inséparable ami.
..de n'a rien de stable, tout y passe.
..Apportez des fleurs de senteurs pour ranimer le coeur.
..Roi.
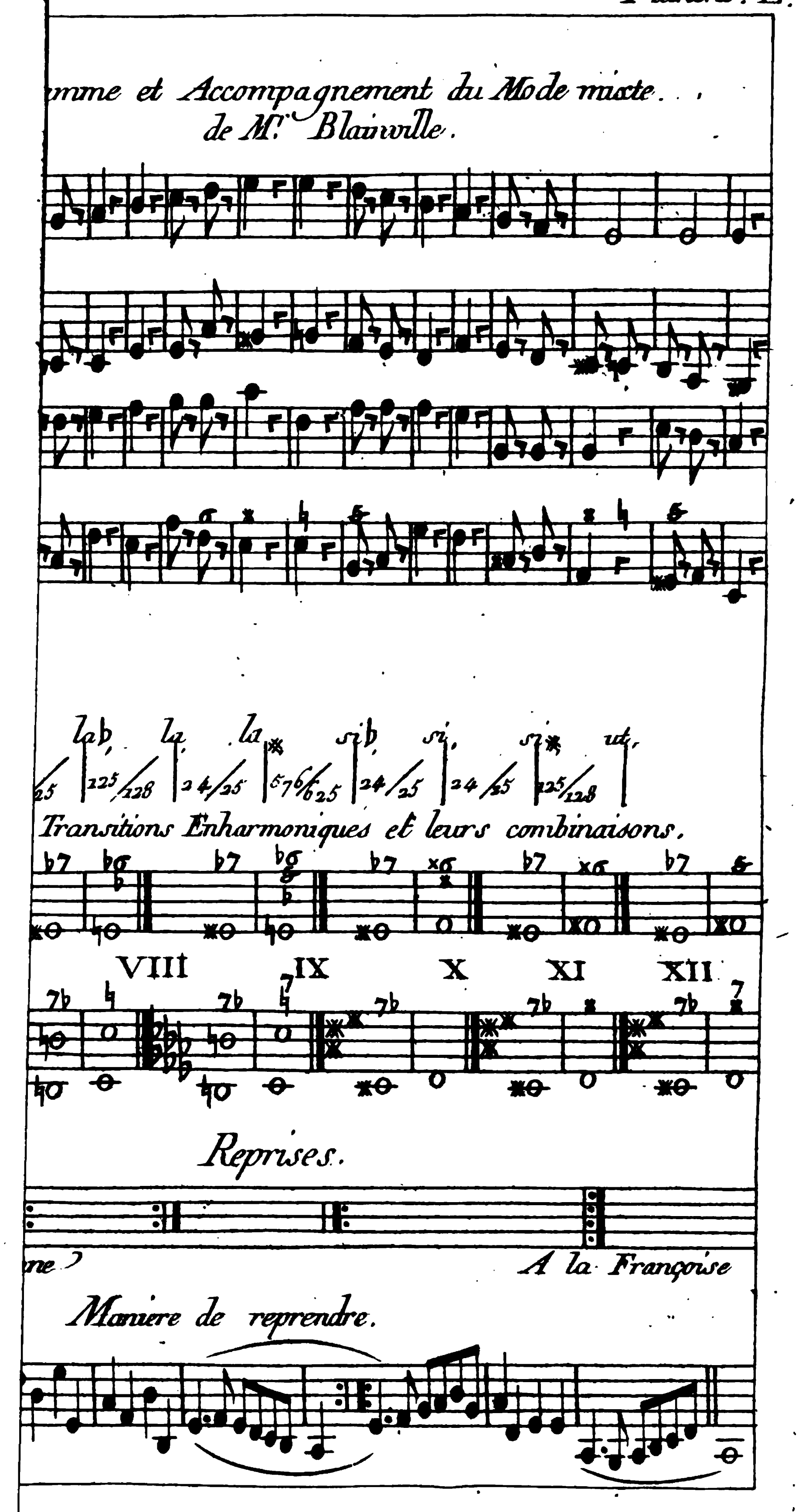
Table des Intervalles.

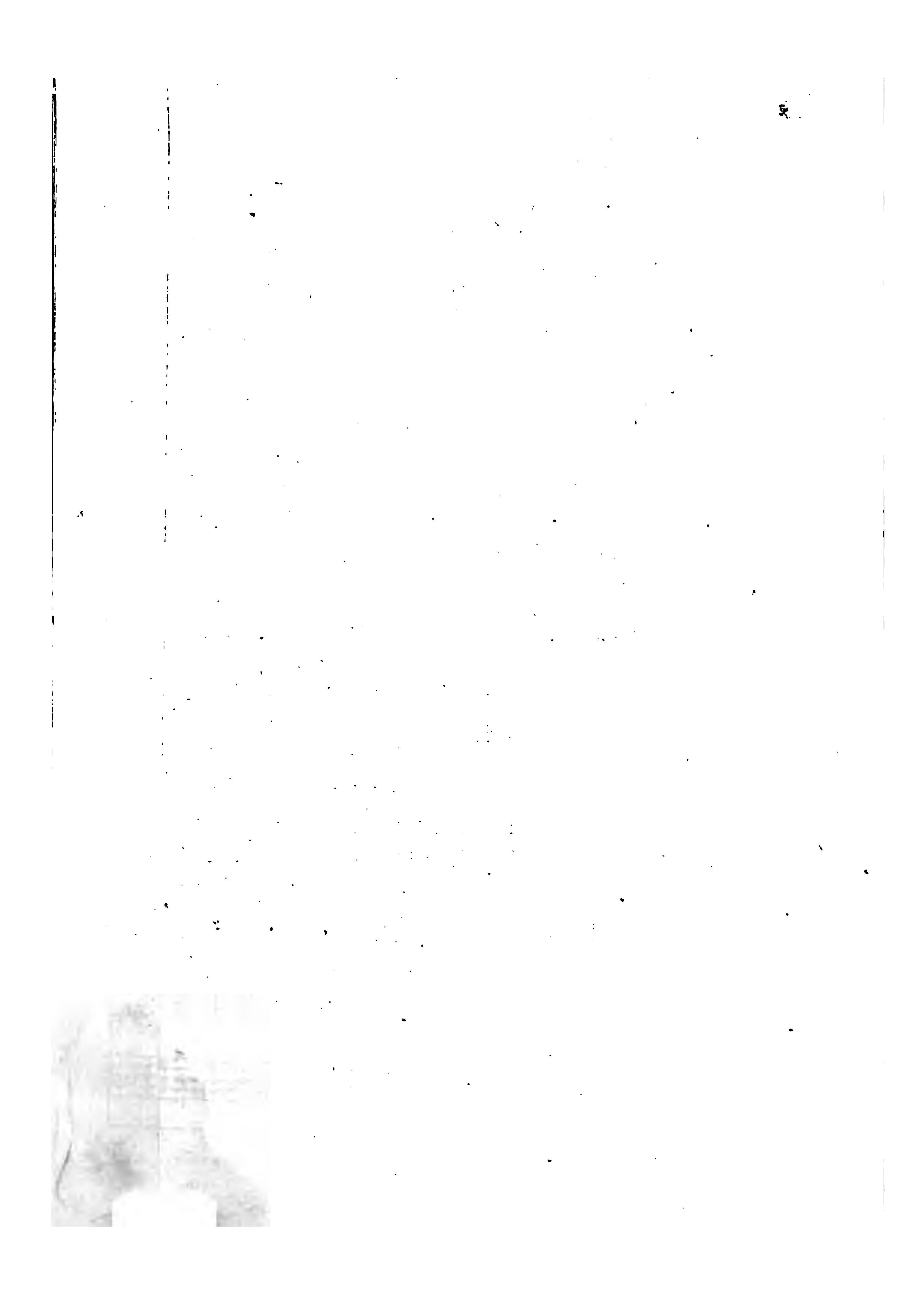
..la formule des Clefs transposées

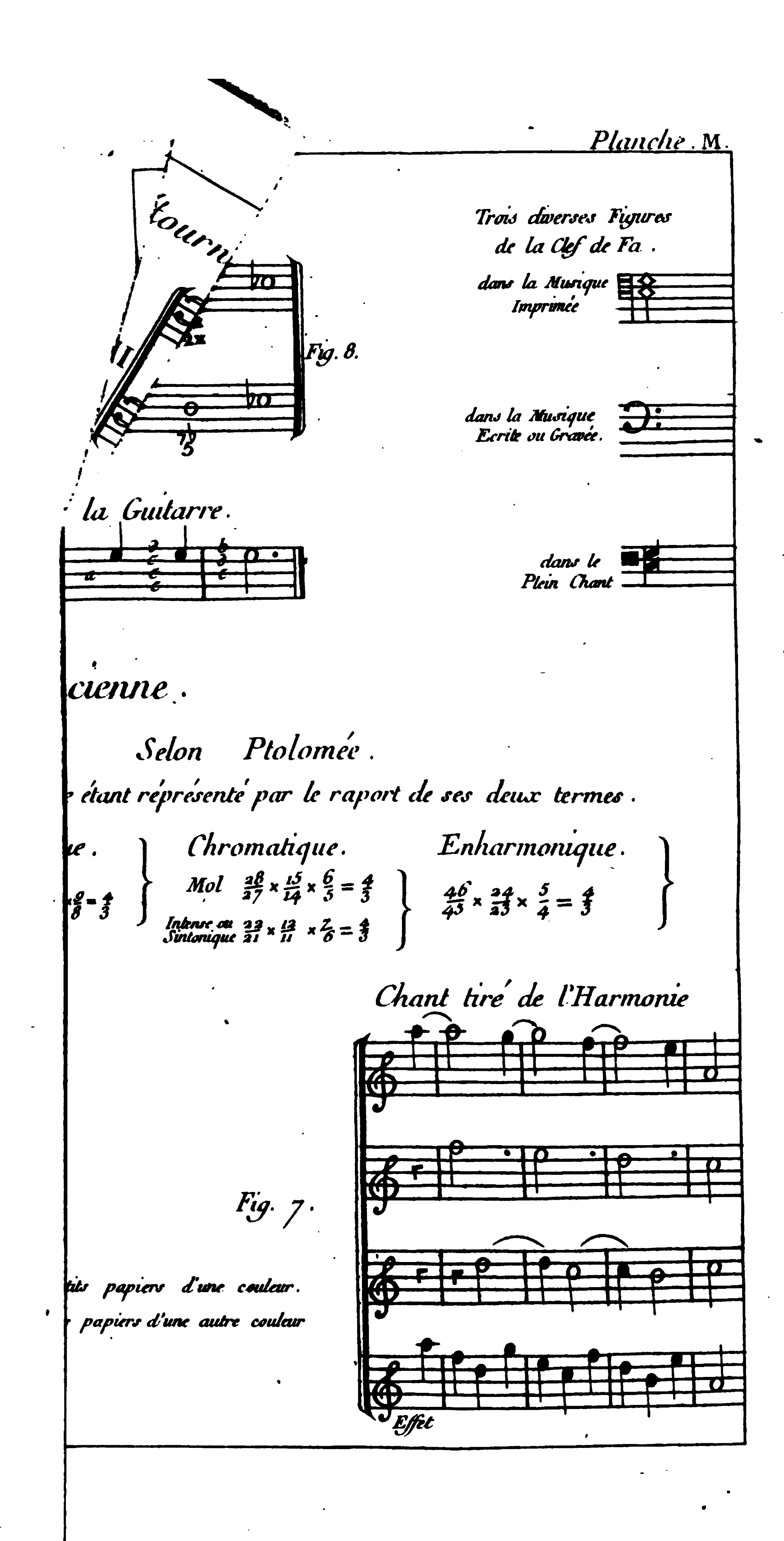
Ut		Terme de Comparaison.
reb	Mineur	Seconde
re	Majeur	Seconde
mib	Mineur	Tierce
mi	Majeur	Tierce
fa	Mineur	Quarte
fa*	Majeur	Quarte
sol	Majeur	Quinte
lab	Mineur	Sixte
la	Majeur	Sixte
sib	Mineur	Septième
si	Majeur	Septième
ut		

Set reb'd J+D 8/8


la Quinte superflue .
à l'Italienne rinforz
Fig. 5.
fondamentale et réguliere de l'Echelle diatonique
ante par la Succession naturelle des trois cadences .
ndamentale des harmonistes du 16.e Siecle Corigée
épaissi
ondamentale qui retourne exactement sur elle même au
de la Septiéme aliquote ajoutée a l'Echelle diatonique .
nique
Fig. 14.
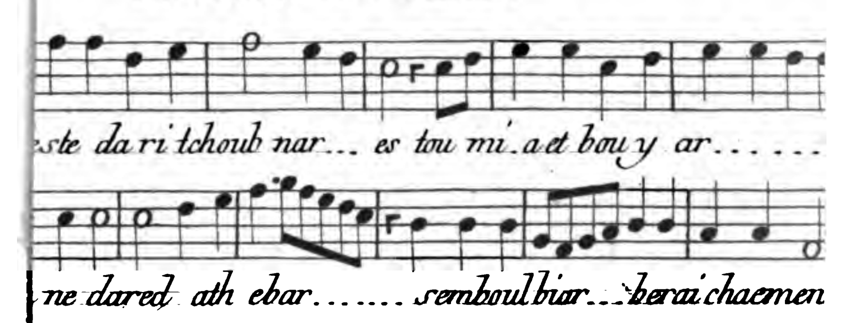

mme et Accompagnement du Mode mixte.
de Mr. Blainville.
lab, la, la, sib, si, si, ut,
Transitions Enharmoniques et leurs combinaisons.
VIII
IX
X
XI
XII
Reprises.
ne ?
A la Françoise
Maniere de reprendre.





Trois diverses Figures de la Clef de Fa .
dans la Musique Imprimée
dans la Musique Ecrite ou Gravée .
dans le Plein Chant
Fig. 8.
la Guitarre .
cienne .
Selon Ptolomée .
étant répresenté par le raport de ses deux termes .
Chromatique .
Enharmonique .
Mol $\frac{28}{27} \times \frac{15}{14} \times \frac{6}{5} = \frac{4}{3}$
Intense ou Sintonique $\frac{22}{21} \times \frac{12}{11} \times \frac{7}{6} = \frac{4}{3}$
$\frac{46}{45} \times \frac{24}{23} \times \frac{5}{4} = \frac{4}{3}$
Chant tiré de l'Harmonie
Fig. 7.
papiers d'une couleur.
papiers d'une autre couleur
Effet

Chanson Persane.



duction des paroles Persanes:

est vermeil comme la fleur de Grenade.
un parfum dont je suis l'inséparable ami.
de n'a rien de stable tout y passe.
Apportez des fleurs de senteurs pour ranimer le coeur.
Roi.

Table des Intervalles.

la formule des Clefs transposées

Ut		Terme de Comparaison
reb	Mineur	Seconde
re	Majeur	Seconde
mib	Mineur	Tierce
mi	Majeur	Tierce
fa	Mineur	Quarte
fa#, sol	Majeur	Quarte
lab	Majeur	Quinte
la	Mineur	Sixte
sib	Majeur	Sixte
si	Mineur	Septième
ut	Majeur	Septième



Set reb'd J+D 8/85

